50 JAHRGÄNGE
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
HANS HEINRICH EGGEBRECHT
IN VERBINDUNG MIT REINHOLD BRINKMANN,
LUDWIG FINSCHER, KURT VON FISCHER,
WOLFGANG OSTHOFF UND ALBRECHT RIETHMÜLLER

JUBILÄUMSBAND (1919–1926 und 1952–1993)

FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART
1994

50 JAHRGÄNGE

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

MIT EINEM REGISTER
ZU DEN BÄNDEN 1 (1919)–50 (1993)

FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART
1994

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
50 Jahrgänge Archiv für Musikwissenschaft : mit einem
Register zu den Bänden 1(1919) - 50(1993); [Jubiläumsband (1919
- 1926 und 1952 - 1993]) / hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht.
- Stuttgart : Steiner, 1994
ISBN 3-515-06394-3
NE: Eggebrecht, Hans Heinrich [Hrsg.]; Fünfzig Jahrgänge Archiv für
Musikwissenschaft

 Druck: Druckerei Proff, Eurasburg. Printed in Germany

INHALT

FÜNFZIG JAHRGÄNGE

Über die Gründung des Archivs für Musikwissenschaft im Jahre 1918 im Rahmen des von dem Fürsten von Schaumburg-Lippe gestifteten Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg berichtet der von den damaligen Herausgebern Max Seiffert, Johannes Wolff und Max Schneider unterzeichnete Vorspann *Zum Geleit*, der im vorliegenden Jubiläumsband wiederabgedruckt ist. Und über die Unterbrechung des Erscheinens der Zeitschrift zufolge der Auflösung des Bückeburger Instituts 1927 sowie über ihr Wiedererscheinen ab 1952 unter dem Patronat der von Ernst Hohner ins Leben gerufenen Hohner-Stiftung in Trossingen informiert der von dem neuen Herausgeber Wilibald Gurlitt unterzeichnete Vorspann *Zum neunten Jahrgang*, der ebenfalls im vorliegenden Band als Wiederabdruck aufgenommen wurde.

Ab 1952 besorgte der Verfasser dieser Zeilen die Schriftleitung und ab 1964, nach dem Tode Gurlitts, auch die Herausgabe der Zeitschrift. Als Mitherausgeber standen dankenswert zur Verfügung Heinrich Besseler (1952–1969), Walter Gerstenberg (1952–1988), Arnold Schmitz (1952–1980), Leo Schrade (1958–1964), Kurt von Fischer (ab 1965), Wolfgang Osthoff (ab 1970), Carl Dahlhaus (1973–1989), Reinhold Brinkmann (ab 1981), Albrecht Riethmüller (ab 1989) und Ludwig Finscher (ab 1990).

Vom Verlag Archiv für Musikwissenschaft in Trossingen ging die Zeitschrift 1962 an den Franz Steiner Verlag in Wiesbaden (ab 1984 in Stuttgart) über; Herrn Franz Steiner (gest. 1967) sei für die Übernahme an dieser Stelle nochmals eigens gedankt. Im gleichen Jahr 1962 übernahm die Deutsche Forschungsgemeinschaft dankenswert einen jährlichen Druckkostenzuschuß; ab 1989 erscheint die Zeitschrift finanziell in eigener Regie des Franz Steiner Verlags. Auch der Druckerei H. Laupp in Tübingen (seit 1977 Laupp & Göbel), die seit 1952 den Druck des Archivs für Musikwissenschaft besorgt, sei für die getreue Arbeit ausdrücklich gedankt.

In Absprache mit der Zeitschrift Die Musikforschung, dem seit 1948 erscheinenden Organ der Gesellschaft für Musikforschung, stellte sich das Archiv für Musikwissenschaft bei seinem Wiedererscheinen die Aufgabe, in der Regel nur größere Aufsätze zu veröffentlichen und auf Mitteilungen und Buchbesprechungen zu verzichten. Für Arbeiten, die in ihrem Umfang den Rahmen einer Zeitschrift sprengen, wurden 1966 die Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft gegründet, von denen bisher fünfunddreißig Bände erschienen sind, bevorzugt Dissertationen mit auszeichnendem Prädikat, wie überhaupt Zeitschrift und Beihefte die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses besonders zu berücksichtigen suchen.

Zu den Bedingungen für die Veröffentlichung einer Arbeit im Archiv für Musikwissenschaft gehört die Abfassung des Textes in deutscher Sprache, doch ist die Mitarbeit nicht auf das deutsche Sprachgebiet beschränkt. Auch im Blick auf die Thematik gibt es keine Abgrenzungen, wenn es sich auch von selbst ergeben

hat, daß die musikgeschichtlichen Themen überwiegen. Unter der Überschrift *Zur Geschichte der Musikwissenschaft* präsentiert unser Jubiläumsband eine Auswahl von Aufsätzen aus den alten Jahrgängen. Und eine alphabetische Zusammenstellung aller Autoren der fünfzig Jahrgänge mit ihren Aufsatztiteln ist neben dem informatorischen Wert zugleich als ein Dank an die bisherigen Mitarbeiter gedacht. Möge dem Archiv für Musikwissenschaft auch in der zweiten Hunderthälfte seiner Jahrgänge eine thematisch reiche und aktuelle, qualitätsvolle und zugleich dem Forschernachwuchs dienende Zukunft beschieden sein!

Freiburg i.Br., Sommer 1993 Hans Heinrich Eggebrecht

Zum Geleit

Weitblickende Hochherzigkeit eines deutschen Fürsten hat der Musikwissenschaft im Fürstlichen Forschungsinstitut zu Bückeburg eine Heimstätte geschaffen, die, im Frieden selbst von kühnster Fantasie kaum erhofft und nun inmitten und trotz der Nöte des ungeheuren Weltkrieges Wirklichkeit geworden, der seit einem Jahrhundert schwer ringenden, aber unbeirrt aufstrebenden jungen Disziplin die Möglichkeit freier, uneingeengter und gesicherter Entfaltung aller Kraft gewährt.

Mit dem „Archiv für Musikwissenschaft" eröffnet das Fürstliche Institut die Reihe seiner Veröffentlichungen. Seine Schriftleitung möchte ihm bei dem ersten Schritte in die Welt einige Worte mit auf den Weg geben.

Weniger als die anderen Geisteswissenschaften ist die Musikwissenschaft trotz aller Selbständigkeit und Eigenart des von ihr behandelten Stoffes ein in sich abgeschlossenes, fest umgrenztes Gebiet. Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln ihrer Erkenntnis nach allen Seiten zur Theologie, Philosophie (Psychologie, Ästhetik, Mathematik, Naturwissenschaften, Geschichte, Sprachwissenschaften), ja auch zur Medizin und den bildenden Künsten hinüber. Des Schriftwesens und der Musikinstrumente wegen bedarf sie des Beistandes von Technik und Kunsthandwerk. Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das „Archiv" zur Verfügung, und alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im großen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß das „Archiv" keine einseitige Schulrichtung vertreten soll. Jede Arbeit von Wert, jede schöpferische Kritik, sofern sie sich in den Grenzen wissenschaftlicher Begründung hält, mag frei die Wahrheit zum Austrag bringen.

Wird die Gesamthaltung des „Archivs“ somit eine gewisse Ähnlichkeit mit den „Sammelbänden“ der durch den Krieg zersplitterten Internationalen Musikgesellschaft aufweisen, so zeigt es schon durch seine Schriftwahl an, daß es sich im Unterschiede zu jenen an das Deutschtum vornehmlich wenden will. Freilich nicht in dem Sinne völliger Ausschließung alles Fremden. Die deutsche Musik der vergangenen Jahrhunderte war ja mehr noch als heute stark im Aufsaugen und Ansichziehen fremder Kunstideen. Aus deren Verschmelzung mit dem eigenen Können erwuchs letzten Endes die in unseren Tagen so angefeindete Macht ihrer internationalen Geltung. Wir dürfen offen das Zugeständnis machen, daß zeitweilig des Guten zuviel getan worden ist in der bevorzugten Bemühung um die Aufhellung und Durchdringung der Musikgeschichte bei unsern jetzigen Feinden. Aber es hieße den Boden weggraben, auf dem die deutsche Musik geschichtlich steht, wollten wir den starken Zusammenhängen, die von hier ins Ausland führen, aus falsch verstandener Vaterlandsliebe das Recht bestreiten. Sie weiterhin im Auge zu behalten und doch dabei mit größerem Nachdruck die heimische deutsche Musikgeschichte zu pflegen, für die unsere Bibliotheken und Archive noch überreiches, ungenutztes Quellenmaterial in aller Nähe bergen, das wird und muß unsere Pflicht und Aufgabe sein. Wir wünschen und hoffen, daß wir auch auf diesem Wege unsere alten Freunde und Mitarbeiter des Auslandes als treue Arbeitsgenossen wieder finden werden.

Waren es hauptsächlich widrige Zeitumstände, die den Ahnen des „Archivs“, der Mainzer „Cäcilia“, Fr. Chrysander's „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft“, R. Eitner's „Monatsheften für Musikgeschichte“, Chrysander's-Spitta's-Adler's „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, Haberl's „kirchenmusikalischen Jahrbüchern“ und den „Sammelbänden“ ein frühes Ende bereiteten, so ist nach menschlichem Ermessen dem „Archiv“ eine längere Lebensdauer gesichert. Möge es den Absichten des hohen Protektors gemäß die zuhause Gebliebenen und die ruhmvoll Heimkehrenden wieder zu emsiger, friedlicher Arbeit vereinen, die allein zum Ziel hat, der Musik zu dienen und ihrer Wissenschaft.

Die Schriftleitung

[Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider]

ZUM NEUNTEN JAHRGANG

Das *Archiv für Musikwissenschaft* erschien seit 1918 in Nachfolge der *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1899 bis 1914). Es befand sich in der Obhut des „Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg", mit dessen Auflösung im Jahr 1927 auch das „Archiv" sein Ende fand. Neben ihm bestand in den Jahren 1918 bis 1935 die von der „Deutschen Musikgesellschaft" herausgegebene *Zeitschrift für Musikwissenschaft.* Deren Aufgabe übernahm, getragen von der „Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft", das *Archiv für Musikforschung.* (1936 bis 1943), zugleich, wie es in seinem Vorwort heißt, „die Tradition des einst vom Fürst-Adolf-Forschungsinstitut in Bückeburg herausgegebenen Archivs für Musikwissenschaft fortführend". Ende 1946 erfolgte in Kiel die Gründung der „Gesellschaft für Musikforschung". In ihrem Auftrag erscheint seit 1948 „nach dem Muster der früheren Zeitschrift für Musikwissenschaft und des Archivs für Musikforschung" das heute in Deutschland führende Fachorgan: *Die Musikforschung.*

Der neue Jahrgang des „Archivs für Musikwissenschaft" stellt sich die Aufgabe, die vor fünfundzwanzig Jahren mit ihrem achten Jahrgang erloschene Zeitschrift fortzusetzen. Die Möglichkeit hierzu ist dem Weitblick und der Hochherzigkeit von Ernst Hohner in Trossingen (Württemberg) zu danken. Indem die von ihm ins Leben gerufene Hohner-Stiftung an Stelle des ehemaligen Fürstlichen Instituts das Patronat für die Zeitschrift übernahm, war die Voraussetzung geschaffen, das altbewährte international anerkannte Fachorgan zu erneuern.

Das „Archiv für Musikwissenschaft" will „Die Musikforschung" ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher, auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. Von Einzelbesprechungen musikwissenschaftlicher Literatur soll abgesehen, indessen später versucht werden, in der Form knapper Sammelreferate über den Gang der in- und ausländischen Forschung auf den verschiedenen musikologischen Sachgebieten zu berichten.

Die in neuer Gestalt wiedererstehende Zeitschrift will der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forschernachwuchs im besonderen.

Freiburg i. Br., Pfingsten 1952

Wilibald Gurlitt

ZUR GESCHICHTE DER MUSIKWISSENSCHAFT

Aufsätze aus den Jahrgängen 1918/19 bis 1926

Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung

Von

Egon Wellesz, Wien

Die Vertiefung, die die musikgeschichtliche Forschung in den letzten Jahren gefunden hat, legt den Gedanken einer Beschäftigung mit den Grundlagen der Forschung und ihrem weiteren Ausbau nahe. Es ist ein Zeichen der Reife einer jeden Wissenschaft, wenn sie, den ersten tastenden Versuchen unsystematischen Arbeitens entwachsen, Stellung zu den prinzipiellen Fragen ihres Gebiets zu nehmen beginnt, sich über den Umfang und die Methoden ihrer wissenschaftlichen Betätigung orientiert und damit bewußt an einzelne Probleme herantritt, deren Bearbeitung ihr als wesentlich scheinen, sofern sie Geltung als Wissenschaft im wahren Sinne des Wortes haben soll. Ihre Erkenntnisse können erst von diesem Augenblicke an einen wirklichen Wert besitzen und reihen sich in immer wachsenden Beziehungen in das große System der Wissenschaften ein, dessen innere Zusammenhänge zu durchleuchten eine der höchsten Aufgaben philosophischen Denkens ist.

Was in jener vorsystematischen Zeit gearbeitet wurde, wird als Rohmaterial von Interesse sein, und man darf den Wert dieser Tätigkeit nicht gering anschlagen; denn die Systematik einer Wissenschaft kann erst auf Grund eines möglichst vollständig gesammelten Materials errichtet werden, sonst haftet ihr der Fehler an, daß sie nach konstruierten Gesichtspunkten der Wirklichkeit Gewalt antut. So ist auch die moderne Logik, deren Aufgabe es ist, die begrifflichen Grundlagen der Wissenschaften festzulegen, in dieser Beziehung besonders vorsichtig geworden und sucht in jedem Wissensgebiet ohne philosophisches Vorurteil die ihm eigenen Merkmale, Gesetze, Regeln zu ergründen und aus diesen erst ein System zu formen. Die Zeiten scheinen endgültig vorbei, wo, einer philosophischen Spekulation folgend, die ganze Wirklichkeit in Formeln gepreßt wurde, denen sich alle Erscheinungen einzuordnen hatten, ohne Rücksicht auf den Zwang, der ihnen dabei angetan wurde.

Die Musikgeschichte hat nun bereits auf den verschiedensten Gebieten grundlegende Arbeiten hervorgebracht, die in systematischer Weise ihr Thema behandeln und die meisten Probleme, deren Lösung nötig ist, aufrollen. Um aber zu einer Abgeklärtheit der Darstellung zu gelangen, wie sie etwa Bernheim's „Lehrbuch der historischen Methode" auszeichnet, sind ihre Erkenntnisse noch zu sehr im Fluß. Nichtsdestoweniger sind mehrfach Versuche gemacht worden, eine prinzipielle Stellung zu den Zielen und Aufgaben der Musikwissenschaft zu nehmen, so von Friedrich

Chrysander in den „Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft“ 1863, Bd. I, von Philipp Spitta, von Guido Adler in der einleitenden Abhandlung des ersten Bandes der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, von Hermann Kretzschmar in der zuerst im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“ erschienenen Studie: „Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie“ (1907), von Hugo Riemann im „Grundriß der Musikwissenschaft“ (1908). Sie alle hatten den Zweck, die Methoden klar zu legen, mit deren Hilfe das gesamte Forschungsgebiet erfaßt werden könne.

Eine ins einzelne gehende Systematik und Methodologie der Musikgeschichte müßte die Gewähr in sich tragen, einigen Generationen von Studierenden als Richtschnur dienen zu können, ohne in den wesentlichen Punkten von den Ergebnissen der inzwischen zur Veröffentlichung gelangenden Arbeiten überholt zu werden. Jeder Fachmann weiß, wie weit wir von einem derartigen Ziele noch entfernt sind. Die wichtigsten und scheinbar bekanntesten Epochen der Musikgeschichte sind nur in den gröbsten Umrissen durchforscht. Wir besitzen noch keine abschließenden Arbeiten über die Formen der Oper, über die frühe Instrumentalmusik und können selbst bei oft durchforschten Gebieten jeden Tag auf unerwartete Ergebnisse stoßen, welche die geschichtliche Stellung einzelner Persönlichkeiten in ganz veränderte Beleuchtung rücken. Wir können daher nicht mit den methodologischen Forderungen, welche etwa die Kunstwissenschaft aufstellt, an die Musikgeschichte herantreten. Dort ist das Objekt etwas für den Forscher unmittelbar Gegebenes, hier muß es erst aus der Niederschrift entziffert werden. Während also der Kunsthistoriker gleich mit dem gegebenen Objekte operieren kann, besteht für den Musikhistoriker vorderhand der Hauptteil der Arbeit in einer philologisch editorischen Tätigkeit. Doch auch diese Tätigkeit bedarf einer höheren Orientierung, damit ihre Ergebnisse nicht wahllos aufgehäuft werden, und es muß rechtzeitig dafür gesorgt werden, die Wissenschaft sobald als möglich in den Stand zu setzen, ihre Arbeiten planmäßig zu verwerten. Man hat in Zeiten des raschen Aufschwungs — besonders der technischen Wissenschaften — derartige systematische und methodologische Untersuchungen etwas geringschätzig als unnötiges Schematisieren verworfen. Der Grund für die raschen Abnutzung mancher Konstruktion liegt aber darin, daß die Grundlagen nicht genügend exakt ausgebaut waren, daß logische Fehler unterliefen, die hätten vermieden werden können, wenn der Autor sich gewisse methodologische Voraussetzungen klar gemacht hätte. In dieser Beziehung haben Philosophen wie Dilthey, Windelband und Rickert viel zum Aufschwunge systematischer Methoden — speziell auf historischem Gebiete — beigetragen. Auch die Loslösung der Ästhetik von der historischen Kritik und ihre Ausbildung als selbständige Wissenschaft ist eine Erscheinung, welche als Symptom einer Umwälzung der kunstgeschichtlichen Probleme angesehen werden kann.

Das romantische Ideal der Kunstbetrachtung, welches in einer maßlosen Überschätzung des subjektiven Eindrucks und in oft willkürlicher Umdeutung desselben gipfelte, scheint endgültig überwunden zu sein. Die Kunstbetrachtung der Gegenwart hat mehr Respekt vor dem künstlerischen Schaffen und sucht ihm möglichst objektiv gerecht zu werden, indem sie den Maßstab der vergleichenden historischen Kritik anlegt und durch Untersuchung der technischen und stilistischen Qualitäten einen festen Boden für die Bewertung erhält.

Erst ein derartiges, durch historische und stilistische Betrachtung in eine höhere Sphäre gerücktes Werden von Kunstwerken kann wissenschaftlich genannt werden und wird den bisher leider mit Recht angezweifelten Nutzen einer Kunstkritik zerstreuen helfen.

Es scheint mir gerade jetzt, wo durch die Gründung einer streng wissenschaftlichen Vierteljahrsschrift unserer Wissenschaft neues Leben zugeführt wird, von Wichtigkeit, den Aufbau unserer Wissenschaft an seinen Fundamenten nachzuprüfen, sich klar darüber zu werden, in welcher Weise die Musikwissenschaft mit den anderen Wissenschaften zusammenhängt, was sie will, wohin sie steuert. Ein derartiges Besinnen auf die Grundfragen der Forschung ist der beste Regulator gegen zweckloses Sichverlieren an Aufgaben, die mit den gegenwärtigen Zielen nichts zu tun haben. Der Stand der Probleme wechselt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt je nach der Arbeitsleistung; die methodologische Schulung schafft die Weite des Blicks, um das Wesentliche vom Unwesentlichen, das zu erforschen Notwendige vom minder Notwendigen zu sondern. Die nachstehenden Untersuchungen setzen sich kein anderes Ziel, als auf die Bedeutung einer erhöhten kunstwissenschaftlichen Tätigkeit hinzuweisen, die — wie wir es in Kretzschmar's hermeneutischen Studien oder in Adler's „Stil in der Musik" finden — der Musik selbst ihre immanenten Regeln entnimmt. Ein zielbewußtes und gründlich fundiertes Arbeiten auf diesem Gebiete dürfte mit dazu beitragen, der aufblühenden Musikwissenschaft einen ebenbürtigen Platz neben den älteren Schwesterwissenschaften, der Literaturgeschichte und Kunstgeschichte, zu sichern.

Die Stellung der Musikgeschichte im System der Wissenschaften.

Die methodische Beschäftigung mit einer Wissenschaft erfordert, daß wir nicht nur deren innere Struktur oder die Objekte ihrer Forschung zum Gegenstande der Untersuchung machen, sondern auch über ihren Umfang klar werden, ihre Grenzen nach außen hin möglichst genau bestimmen. Dies ist nur möglich, wenn man ihre Zusammenhänge mit anderen Wissenschaften aufzudecken sucht und, die verwandten Gebiete zu Gruppen niederer Ordnung zusammenfassend, diese wiederum als Teile einer höheren Einordnung betrachtet, so daß sich das zu untersuchende Spezialgebiet als Teil einer höchsten Ordnung innerhalb des Gesamtkomplexes der Wissenschaften ergibt.

Da die Klassifizierung der Wissenschaften meist als Teil eines philosophischen Systems erfolgt, haften ihr alle Vorzüge und Fehler der philosophischen Voraussetzungen selbst an. Ein System der Wissenschaften wird von den jeweils herrschenden philosophischen Grundtendenzen nicht unberührt bleiben. Wir können in Zeiten, wo das philosophische Denken sich weniger mit erkenntnistheoretischen Fragen beschäftigt, Formen von Systemen antreffen, deren Voraussetzungen auf unklaren Grundbegriffen aufgebaut sind, in ihrer Durchführung aber große Schärfe nicht vermissen lassen. In der Zeit des großen Aufschwunges der Naturwissenschaften bauen sich wiederum Systeme auf Grundbegriffen auf, welche dem naturwissenschaftlichen Denken entsprechen.

Angesichts dieser Schwierigkeiten drängt sich die Frage auf, ob man überhaupt zu einer befriedigenden Systematik gelangen könne, die imstande wäre, den Komplex der Wissenschaften einheitlich zu ordnen. Und doch findet man, daß sich bei den Ver-

suchen, eine Klassifizierung der Wissenschaften zu gewinnen, vor allem zwei große Gruppen ergeben, deren Unterschied an jenes Verhältnis im menschlichen Verstande anknüpft, das von Sokrates als die Grundbeziehung alles wissenschaftlichen Denkens erkannt wurde: an das Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen[1]).

Es ist dies nicht die einzige mögliche Gruppierung; die Realität ist so unermeßlich, daß bei jeder Einteilung derart viel vernachlässigt wird, daß die verschiedensten Querschnitte ihre relative Berechtigung haben und diskussionsmöglich sind. Es lassen sich immer Einteilungen konstruieren, die derart in die Sphäre freigesetzter Begriffe gestellt sind, daß sich ihnen alles ein- und unterordnen läßt[2]). So lange es Forscher gibt, die von einer speziellen Wissenschaft zu höheren Erkenntnissen vordringen wollen, werden die verschiedensten Einteilungen versucht werden, deren jede eine relative Richtigkeit besitzt. Sie tragen entweder den Stempel einer jeweilig herrschenden, allgemeinen philosophischen Weltanschauung an sich, an der sich der Forscher orientiert hat, ohne sie einer Kritik zu unterziehen, oder sind das Produkt der selbständigen Stellungnahme eines einzelnen.

Jede der beiden Arten der Systematik trägt ihre besonderen Gefahren des Denkmechanismus in sich. Der philosophische Betrachter wird seine Aufgabe darin erblicken, die Architektonik des Wissenschaftsgebäudes unter dem Lichte der allgemeinsten Begriffe zu sehen, auf die seine Untersuchungen hinauslaufen. Er unterliegt daher der Versuchung, Verallgemeinerungen, die seinem Weltbilde entsprechen, in die Tatsachen hineinzutragen. Alle Verallgemeinerungen haben aber nur den Wert einer Hypothese und bedürfen einer ständigen Kontrolle durch das Experiment, in der Sprache des Historikers: durch neue Tatsachennachweise. Sie können nur dann von Wert sein, wenn die Ergebnisse der einzelnen Wissenschaften und ihre voraussichtlichen Wege und Ziele in entsprechender Weise verwertet werden.

Geht man andererseits von einer Spezialwissenschaft aus und sucht ihre Stellung in dem System der Wissenschaften zu bestimmen, so wird man kaum den Fehler vermeiden können, die dem betreffenden Fache innewohnenden charakteristischen Merkmale als das Wesentliche überhaupt anzusehen und auf dieser Basis eine Einteilung der Wissenschaften zu konstruieren. Man muß daher Stumpf beipflichten, der die Möglichkeit leugnet, mit einem einzigen Einteilungsprinzip auszukommen[3]), ohne daß dabei den Tatsachen Zwang angetan werde. Wir können aber dennoch etwas beobachten, was einem Skeptizismus gegenüber einer Einteilung überhaupt ein Ziel setzt: daß nämlich eine Reihe der Querschnitte, die man durch das System der Wissenschaften macht, sich teilweise decken, und daß der bereits erwähnte Gegensatz im Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen eine Einteilungsmöglichkeit ergibt, durch die sich die Tatsachen in einer wesenhaften Weise gruppieren lassen, ohne daß dabei allzuviel vernachlässigt werden muß. So erhalten wir die Polarität von Natur- und Geisteswissenschaften (Wundt); oder, schärfer gefaßt, von Natur- und Geschichtswissenschaften (Windelband); oder, in erweiterter Form, von Natur- und Kulturwissenschaften (Rickert).

---

1) Windelband, Präludien II. Geschichte und Naturwissenschaft. 4. Aufl. S. 145.

2) Keyserling, Prolegomena zur Naturphilosophie. 6. Vortrag.

3) C. Stumpf, Zur Einteilung der Wissenschaften. Abhandlungen der preuß. Akademie der Wissenschaften. 1906. V. S. 3 ... S. 86ff.

Die ersteren suchen allgemeine Gesetze auf, die letzteren beschäftigen sich mit besonderen (geschichtlichen) Tatsachen. In der Sprache der formalen Logik ausgedrückt, ist das Ziel der einen das generelle, apodiktische Urteil, das der anderen der singulare, assertorische Satz. Die einen sind Gesetzeswissenschaften und betrachten, was immer ist; die anderen sind Ereigniswissenschaften und betrachten, was einmal der Inhalt eines wirklichen Geschehens war. Die ersteren betrachten die Tatsachen ohne Rücksicht auf den Zeitpunkt ihres Geschehens; für die letzteren gehört alles Geschehen bereits der Vergangenheit an, ist historisch geworden und als solches Gegenstand der Forschung.

Diese Gegenüberstellung gründet sich auf die Tatsache, daß es eine Reihe von Erscheinungen gibt, die mit einer generalisierenden Betrachtungsweise nicht restlos erschöpft werden; es sind dies die Kulturwissenschaften, die Wissenschaften vom einzelnen Geschehen, das uns in seiner Individualität interessiert und durch seine Einzigartigkeit aus der unübersehbaren Mannigfaltigkeit gleichartiger Erscheinungen hervorgehoben wird, indem der urteilende Verstand durch seine Stellungnahme zu dieser einen Erscheinung innerhalb der Mannigfaltigkeit einen Wert anerkennt, den ein durch eine transzendentale Urteilsnotwendigkeit hervorgerufenes Sollen fordert[1]).

* * *

Das generalisierende Verfahren der Naturwissenschaften führt zur Aufstellung von Gesetzesbegriffen. Der Begriff des Naturgesetzes hat im Laufe der Zeiten mannigfache Schwankungen durchgemacht[2]). Die Naturgesetze sind Abstraktionen, die wir aus den Naturvorgängen gewinnen, und daher Irrtümern, wie alles menschliche Denken, unterworfen. Ihrem Ursprunge nach sind sie Einschränkungen, die wir unter Leitung der Erfahrung unserer Erwartung vorschreiben[3]).

Von dieser strengen Form der Naturgesetzmäßigkeit hat man die normative Gesetzmäßigkeit genau zu trennen. Diese Art der Gesetzmäßigkeit, welche uns auf dem Gebiet der Logik, Ethik und Ästhetik entgegentritt, ist von einer theoretischen Erklärung des tatsächlichen Geschehens grundverschieden. Die Normen sind diejenige Form der Verwirklichung von Naturgesetzen, welche unter Voraussetzung des Zwecks der Allgemeinheit gebilligt werden sollen[4]). Sie sind also nicht wie die Naturgesetze Abstraktionen aus Ursache und Wirkung der Tatsachen, sondern stellen das Postulat einer Wirkung unter gegebenen Ursachen auf. Logisch läßt sich der Unterschied in die Formel fassen, daß die Naturgesetze der urteilenden, die Normen der beurteilenden Vernunft angehören. Dieser Gegensatz baut sich auf der Verschiedenheit von Sein und Sollen auf[5]).

Eine Einteilung der Wissenschaften nach diesem Gesichtspunkte in normative und explikative kann aber die bestehende und allgemeinere in Kultur- und Naturwissenschaften nicht ersetzen. So lassen sich sowohl die explikativen und normativen Wissen-

---

1) Rickert, Gegenstand der Erkenntnis, S. 69.

2) Vgl. E. Boutroux, Über den Begriff des Naturgesetzes in der Wissenschaft und in der Philosophie der Gegenwart (Diederichs).

3) Mach, Erkenntnis und Irrtum.

4) Windelband, Präludien, Normen und Naturgesetze.

5) Kelsen, Hauptprobleme der Staatsrechtslehre.

schaften in Kultur- und Naturwissenschaften unterteilen, als auch umgekehrt Kultur- und Naturwissenschaften eine Unterteilung nach dem Prinzip des Seins und Sollens zulassen. Die Theorien der Kultur- und Naturwissenschaften z. B., welche die Wege und Methoden der Forschung darlegen, sind immer normativ; sie stellen Regeln auf, nach denen das Material der Wissenschaft beobachtet werden muß. In unserem Falle ist die Musiktheorie zu einer derartigen Vollkommenheit ausgebaut, daß die beurteilende Vernunft an einem Kunstwerke vor allem konstatieren wird, ob die Regeln der Kunst beobachtet sind, und daraus Schlüsse auf die historische Wertung des Kunstwerkes ziehen.

In den Hilfsfächern der Musikgeschichte werden wir uns also mit den beiden, aus den verschiedenen Bedeutungen des Wortes Gesetz erwachsenen Begriffen zu beschäftigen haben. Die Naturgesetze spielen vor allem in der Tonpsychologie, Tonphysiologie und in der Akustik eine Rolle, die Normen in ästhetischer Beziehung in der Musiktheorie, in ethischer in der kirchlichen Musik. Die wesentlichen Ergebnisse der Musikwissenschaft, die auf dem Boden des Geschichtlichen liegen, erfordern die Anwendung der historischen Methode.

Die historische Methode gibt dem Forscher die Mittel an die Hand, das menschliche Geschehen darzustellen. Und zwar ist im Gegensatz zu der naturwissenschaftlichen Methode ihre Aufgabe dann erfüllt, wenn ihr eine möglichst vollständige Anführung aller Tatsachen gelungen ist, welche das darzustellende historische Faktum umfassen, ohne daß sie dabei zur Subsumption dieser Tatsachen unter einen Begriff höherer Ordnung gelangen müßte.

Während in den Naturwissenschaften eine Kausalität gesucht wird, welche uns darüber belehrt, daß das Zusammenwirken gleicher Faktoren unter gleichen Bedingungen stets zu demselben Resultate führt, läßt sich in der Geschichte dieses nicht behaupten, da es nie zwei historische Tatsachen unter völlig gleichen Vorbedingungen geben kann. Die naturgeschichtlichen Tatsachen befinden sich in Raum und Zeit, ohne aber an irgend einen (geographischen) Raum oder eine Zeit gebunden zu sein. Die historische Tatsache, das einmalige weltgeschichtliche Faktum, ist stets an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit gebunden.

Der Umstand, daß die historischen Wissenschaften nie im Sinne der Naturwissenschaften exakt sein können, führt dazu, daß manche die wissenschaftliche Berechtigung der Geschichte in Frage stellen und sich erst dann einen wissenschaftlichen Wert erhoffen, wenn die Geschichte generalisierend verfahren werde. Daran ist etwas Berechtigtes; man hat die längste Zeit hindurch den naturwissenschaftlichen Bestandteilen des historischen Geschehens nicht genügend Beachtung geschenkt, man hat das Generelle und Gesetzmäßige im historischen Geschehen nicht erkannt und vom Individuellen losgetrennt. Das höchste Ziel historischer Forschung ist die Darstellung des Individuellen. Um aber zu einer Darstellung des wirklich Einzelnen, von allem Allgemeinen Losgelösten zu kommen, muß zuerst das Generelle dargestellt werden. Keine einseitige Vorliebe für die eine oder andere Art der Geschichtsschreibung wird den Tatsachen gerecht werden und berichten können, „wie es wirklich gewesen ist". Konstruktionen wie die folgende: Die Musik hätte sich ebenso entwickelt, wenn Beethoven nicht gelebt hätte, haben keinerlei Berechtigung. Denn es kommt nicht auf die Entwicklung der Musik an sich an — damit würden wir zu erkennen geben, daß es für

uns nur in Betracht kommt, die Musik für die Aufgaben der Gegenwart reif und vollendet zu haben, und interpolieren einen Zweckgedanken — sondern historisch kommt es darauf an, daß wir die Werke von Beethoven als Kulturtat menschlichen Geistes besitzen.

Hinter all diesen Konstruktionen steckt ein aus übermäßiger Scheu vor dem Zufall resultierender Skeptizismus, ob eine derart dem Zufall unterworfene Anhäufung von Tatsachen auch wissenschaftlichen Wert haben könne, ein Verwechseln der Aufgaben der Geschichte mit denen der Naturwissenschaft, ein Identifizieren des historischen mit dem naturwissenschaftlichen Kausalitätsprinzipe. Für die Geschichtsforschung kommt es nicht darauf an, zu beweisen, daß eine psychische Absicht durchgeführt wird, sondern lediglich auf eine Erklärung, wie psychische Fakten geschaffen werden, und diese der Nachwelt, sie kongenial erfassend, nahezubringen.

Gegenstand der geschichtlichen Darstellung sind die Menschen und ihre Handlungen, insoweit sie sich über die primitivste Stufe des animalischen Vegetierens erheben. Und zwar sind nicht alle Menschen in ihren Handlungen Gegenstand der geschichtlichen Darstellung, sondern nur eine Auswahl, die aus der extensiv unübersehbaren Menge herausgegriffen wird. Um aber eine derartige Auswahl zu treffen, muß ein Prinzip a priori gegeben sein, nach welchem die Wahl vorgenommen wird. Die Bedeutung des einzelnen Individuums liegt in einem Werte, zu welchem das Individuum in Beziehung steht. Dieses Beziehen auf Werte bedeutet aber nicht ein Werten. Der Historiker stellt die Tatsachen dar, ohne sie zu beurteilen, zu werten; seine Methode ist aber wertbeziehend. Hier sehen wir den Unterschied zu den Naturwissenschaften ganz klar. Für die Naturwissenschaften liegt die Bedeutung im Allgemeinen, für die Geschichtswissenschaften im Individuum, das eben als Individuum zu einem allgemeinen Werte in Beziehung ist[1]), der darin besteht, daß das Individuum nicht für sich ist, sondern durch seine Existenz eine Wirkung auszuüben vermag. Wir betrachten demnach als geschichtlich im engeren Sinne nur diejenigen Ereignisse, denen eine Fortwirkung zugeschrieben werden kann[2]).

Diese Fortwirkung ist eine andere, als bei den Naturwissenschaften. Wir haben bereits früher angedeutet, daß zwischen einer nach unabänderlichen Gesetzen wirkenden Kausalität, wie wir sie in den Naturwissenschaften antreffen, und dieser historischen Kausalität ein Unterschied besteht. Da sich historische Vorgänge niemals identisch, sondern immer nur analog wiederholen, wollen wir auch nicht von Kausalitätsgesetzen, sondern nur von Grundsätzen der Kausalität in der Geschichte sprechen, welche auf die historischen Tatsachen anwendbar sind. Man muß zum Unterschiede von den naturwissenschaftlichen Objekten jedes einzelne konkrete Geschehen, das zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort stattgefunden hat, erforschen, bevor man daran geht, Schlüsse auf das Verhältnis von Ursache und Wirkung gleichartiger, doch niemals gleicher Erscheinungen zu machen. Von Gesetzen kann man aber nur dort reden, wo die Wirkung mit unabänderlicher Regelmäßigkeit der Ursache nachfolgt[3]). Und demnach lassen die von philosophischer Seite vorgenommenen historischen Verallgemeinerungen einen Teil der Wirklichkeit draußen, da das Lebendige,

---

1) Rickert. Grenzen. S. 320 ff.

2) Sigwart, Logik, II. S. 634.

3) Wundt, Über den Begriff des Gesetzes. Philosophische Studien. Bd. 3.

dem Wechsel ständig Unterworfene seinem Wesen nach mit der Genauigkeit und Unwandelbarkeit einer Formel unverträglich ist[1]).

Wenn aber auch eine gesetzliche Kausalität für die Geschichte nicht angenommen werden kann, so ist damit keineswegs eine prinzipielle Kausalität in Frage gestellt; denn auch in der Geschichte zeigt sich nirgends eine Wirkung ohne Ursache, und es ist nicht einzusehen, warum die Wirklichkeit weniger kausal bedingt sein solle, wenn man sie auf ihre Individualität hin betrachtet, als wenn man sie unter allgemeine Begriffe zu bringen sucht[2]). Die Kausalität im historischen Geschehen zwingt uns demnach, in der geschichtlichen Darstellung die Aufeinanderfolge einzelner Tatsachen, ihren Zusammenhang, ihre Entwicklung zu betrachten. Die Einwirkung von Zeit und Raum in jeder historischen Wirklichkeit bringt es mit sich, daß mit jeder Aufeinanderfolge von Tatsachen zugleich eine Veränderung verbunden sein muß, daß das Werden nicht in einer Wiederholung, sondern in einer Veränderung besteht. Da der Begriff der Entwicklung jeder Veränderung der Wirklichkeit anhaftet, gehört er sowohl den Naturwissenschaften wie den Kulturwissenschaften an; in Beziehung zu den ersteren als Entwicklungsgesetz, in Beziehung zu den letzteren als historische Entwicklung.

Es ist nur zu vermeiden, daß mit dem Begriff der historischen Entwicklung zugleich der einer Wertung vorgenommen werde, in dem Sinne, daß jede folgende Stufe der Entwicklung zugleich eine höhere Stufe darstelle. Daß also nicht mit dem Begriff der Entwicklung zugleich der Begriff des Fortschrittes verbunden werden müsse, da hierdurch ein teleologisches Moment in die Geschichtsauffassung interpretiert wird. Hingegen kann auch hier ein rein theoretisches Beziehen auf einen Wert angegeben werden, durch welchen dem zu betrachtenden Entwicklungsprozeß ein bestimmter Anfang und ein bestimmtes Ende gegeben werden, insofern die vorangehenden und nachfolgenden Ereignisse für den angenommenen Wert nicht mehr bedeutungsvoll sind. Auf kulturellem Gebiete kommen durch eine veränderte Einstellung der psychischen Faktoren zu den Tatsachen in gleicher Weise charakteristische Merkmale hinzu, wie Merkmale einer früheren Epoche verschwinden; die theoretischen Werte der einen Stufe sind demnach von denen der nächsten Stufe verschieden.

Durch die Forderung des Vorhandenseins eines theoretischen Wertes, auf den die geschichtlichen Tatsachen bezogen werden können, kommen wir aber gleichzeitig zu einem Begriffe, der geeignet erscheint, einen sachlichen Gegensatz zur Natur zu bilden, zum Begriffe der Kultur.

Unter Kultur verstehen wir die Gesamtheit der Objekte, an denen allgemein anerkannte Werte haften, und die mit Rücksicht auf diese Werte gepflegt werden[3]). Wir verbinden mit dem Begriffe des Wertes den des Besonderen, Individuellen. Je weniger Güter einer Gattung vorhanden sind, desto größer ist ihr Wert. Die Kulturbedeutung eines Objektes beruht also auf dem, was es von den anderen unterscheidet[4]). Daher wird nur die individualistische Behandlung der Objekte den Kulturvorgängen gerecht werden. Eine generalisierende Betrachtung wird uns abstrakt den

---

1) E. Boutroux, La contingence des lois de la nature.
2) Rickert, Grenzen, S. 368.
3) Daselbst, S. 27.
4) Daselbst, S. 81.

Mechanismus erklären können, uns eine Idee der allgemein wirkenden Kräfte geben können. Wir dürfen aber derartige Abstraktionen von der Wirklichkeit niemals als das kulturelle Faktum ansehen, sondern als eine begriffliche Erleichterung, durch Vereinfachung der Realität zu einer übersichtlichen Gestaltung vorzudringen. In diese allgemeinen Abstraktionen vermag aber die historische Wirklichkeit niemals restlos einzugehen.

Durch den Begriff der Kultur wird aus der Geschichte eine Wissenschaft, weil durch ihn eine individuelle Begriffsbildung zustande kommt, welche aus der bloßen Andersartigkeit, die sich nicht darstellen läßt, eine darstellbare Individualität heraushebt. Der Maßstab dafür, ob ein Objekt Kulturgut sei, liegt darin, ob es auf einen theoretischen Wert bezogen ist.

Durch Annahme von Werten, welche vor jedem Urteil bestehen, und ihre genaue Trennung von der Wertung ist durch Rickert und seine Schule eine Basis für alle Kulturwissenschaften geschaffen worden.

Für die Musikgeschichte besonders werden wir einen großen Nutzen daraus ziehen können, weil die begriffliche Trennung von Wert und Wertung uns eine Scheidung ermöglicht zwischen dem, was durch die musikalische Logik bestimmt wird, und den Vorschriften der Ästhetik. Die Logik der Musik ist wie alle Logik etwas, was seines formalen Charakters wegen nur gilt und vor allem Sein ist[1]). Die Ästhetik hingegen ist die Bewertung des Seienden; sie hat nur in Beziehung auf ein bestimmtes Sein ihre Berechtigung und verliert allen Boden, wenn sie dogmatisch auftreten will und Lehrsätze gibt, die eine aprioristische Wahrheit enthalten sollten. Dadurch steht die Musiktheorie als Wissenschaft von der musikalischen Logik auf einem festen Boden, dessen letzte Denkbegriffe in den Urteilen selbst wurzeln, insofern diese ein Erkennen als Beziehung auf einen theoretischen Wert darstellen; während die ästhetischen Begriffe ein Sein voraussetzen und abgeleitete Urteile sind, die sich auf ein Bewerten stützen.

Wir sehen also, daß der Begriff des Wertes ein Objekt zum Kulturgute macht, und daß in Hinsicht auf diese Werttheorie den naturwissenschaftlichen Objekten, deren Sein untersucht wird, eine zweite Gruppe von Objekten, die Kulturobjekte, entgegengestellt werden kann, deren Sein uns nur in Verbindung mit einem Werte interessiert und erst in dieser Verbindung einen Begriff gibt, der dem der Naturwissenschaft entgegengestellt werden kann. Demgemäß ergeben sich zwei grundlegende Methoden: eine generalisierende für die Objekte der Naturwissenschaften und eine individualisierende für die Objekte der Kulturwissenschaften.

Musikwissenschaft und Musikgeschichte.

Wenn wir uns nun unserer speziellen Wissenschaft zuwenden, so ergibt sich als erste Frage: Womit hat sich eine Wissenschaft von der Musik zu beschäftigen, was hat sie zu erforschen?

Es sind die Eigenschaften der Musik als Tonwelt, die eine Darstellung erfordern, die Prinzipien, nach denen die einzelnen akustischen Tonphänomene aneinandergereiht werden, die Regeln, die sich aus allen simultanen und sukzessiven Verkettungen von

---

1) Rickert, Das Eine, die Einheit und die Eins. Logos II, S. 78.

Tönen ergeben, endlich das musikalische Kunstwerk. Nach den hier angestellten Untersuchungen ist es klar, welche Methode bei jeder dieser Detaildarstellungen anzuwenden ist.

Die Musik bezüglich ihrer akustischen und physiologischen Phänomene ist nach naturwissenschaftlicher, genereller Methode zu behandeln; diese sind auf ihre Gesetzlichkeit zu untersuchen. Die Regeln der Tonverbindung sind normativer Natur; sie sprechen aus, wie die Töne simultan als Harmonie oder sukzessiv als Melodie aneinandergefügt werden sollen, um bestimmte Anforderungen zu erfüllen, die nicht allgemeingiltig, sondern von wandelbaren Werten und Voraussetzungen abhängig sind. Das Gebiet der Musiktheorie gehört demnach zu den normativen Kulturwissenschaften.

Das musikalische Kunstwerk ist ein Produkt des Künstlers, die schöpferische Projektion eines künstlerischen Erlebnisses. Es ist nur in Beziehung auf den Künstler, der es hervorgebracht hat, denkbar und an Werte geknüpft, die in der Bedeutung seiner Individualität als etwas Besonderes bestehen. Es gehört demnach systematisch den historischen Kulturwissenschaften an. Seine Erkenntnis, die Probleme, die mit ihm verknüpft sind, stehen im Mittelpunkte der musikalischen Wissenschaft. Die physikalischen und physiologischen Voraussetzungen der Musik interessieren den Forscher nur insoweit, als sie ihm dazu dienen, das musikalische Kunstwerk erklärlich zu machen. Während die akustischen Phänomene an sich z. B. für den Physiker Interesse bieten, sind die Normen der Musik nur in Hinsicht auf das musikalische Kunstwerk denkbar, da sie aus ihm abstrahiert wurden. Die Musikwissenschaft stellt sich uns demnach als Teil der Kunstwissenschaft im Allgemeinen und als solcher als Teil der Kulturwissenschaft dar; ihr Objekt ist das musikalische Kunstwerk und die Bedingungen seiner Entstehung, Entwicklung und Ausführung.

Wir wollen demnach den Ausdruck Musikwissenschaft nur im Sinne einer Abkürzung aus Musikgeschichtswissenschaft akzeptieren. So wie man aber an Stelle von Geschichtswissenschaft den Ausdruck Geschichte allgemein verwendet, so können wir an Stelle des umständlichen Musikgeschichtswissenschaft auch Musikgeschichte sagen, möchten aber jede Verwechslung dieses Ausdrucks mit Wissenschaft von der Musik vermieden wissen. Wir mußten diesen anfangs scheinbar selbst als Fundament hinstellen; doch diente er uns nur so lange, bis es uns gelang, zu zeigen, daß im Zentralpunkte aller Wissenschaft von der Musik das musikalische Kunstwerk stehe, dessen Behandlung eine historische Methode fordert. Sie kann vorderhand ohne Ästhetik auf rein historischer Basis gut auskommen; ja, sie ist erst am Anfange ihres Weges und kann nicht vorurteilslos genug an die Quellen, aus denen sie schöpft, zurückkehren, um immer wieder die Urteile zu revidieren und möglichst zu objektivieren, d. h. der historischen Wirklichkeit anzunähern. Zu einer Künstlergeschichte allerdings, wie sie in letzter Zeit aufkommt, die sich nicht mit einer biographischen Schilderung des Vorbildes begnügt, sondern allgemeine Prinzipien des Schaffens an bestimmten Objekten zeigen will, bedarf es der Hilfe der Ästhetik und der Psychologie. Eine derartige Wissenschaft stellt aber ein Grenzgebiet zwischen den historischen und den Naturwissenschaften dar und neigt, je nachdem das Problem im Aufsuchen der allgemeinen Gesetze des Schaffens oder in der besonderen Anwendung eines bestimmten Falles bestand, der einen oder anderen zu. Man tut aber gut daran, vorerst eine möglichst reinliche methodologische Scheidung durchzuführen, um den Prozeß des Aufarbeitens

des Materials nicht zu stören und, durch unzeitige Vermengung von Subjekt und Objekt des Schaffens, die günstige Entwicklung zu hemmen, in der beide Disziplinen begriffen sind. Wir stellen die Musikgeschichte, ebenso wie die Kunstgeschichte im engeren Sinne und die Literaturgeschichte, als Teile einer Geschichte der Künste oder Kunstgeschichte im weiteren Sinne hin, die zu den historischen Kulturwissenschaften gehört. Betrachtet man sie als Objekte in Beziehung auf ein schaffendes Subjekt, so sind sie der Geschichte einzureihen, betrachtet man sie an sich als Güter, denen Werte anhaften, der Kulturgeschichte. Im ersteren Falle hat die Betrachtung von der Person des Künstlers auszugehen und das Kunstwerk im Zusammenhange seines Lebens und Erlebens dargestellt zu werden; im letzteren Falle gehen wir vom Kunstwerke aus, das wir in seiner Entwicklung betrachten, und ziehen die Person des Künstlers nur insoweit in Betracht, als sie für die Entstehung des Werkes wesentlich erscheint. Wie schon aus der Definition des Objektes der Musikgeschichte hervorgeht, ist die letztere Darstellungsweise geeignet, dem gegenwärtigen Stande der Forschung als Rahmen zu dienen; wir betrachten, vom Standpunkte der Musikgeschichte aus gesehen, diejenigen Disziplinen, die mit ihr im Zusammenhange stehen, als ihre Hilfswissenschaften. Tatsächlich hat es die Musikgeschichte verstanden, in der kurzen Zeit ihres Bestandes eine Fülle von Einzel- und Grenzwissenschaften auszubilden. Sie ist in der Erforschung der Quellen zur orientalischen und griechischen Musik mit der orientalischen und klassischen Philologie aufs engste verknüpft, in der Erforschung der Musiktraktate des Mittelalters, mit der byzantinischen, der spätlateinischen. Um die Organisation des Musikwesens und die Rolle der Musik im Leben der Völker kennen zu lernen, bedarf es der Heranziehung der Kulturgeschichte, um die zu den jeweiligen Melodien gehörenden Texte kennen zu lernen, der Sprachwissenschaft und der Geschichte der Dichtung. Religionsgeschichte und Liturgie dienen zum Verständnis der religiösen Musik und ihrer Verwendung beim Gottesdienst; die vergleichende Musikgeschichte ist für die Folkloristik unentbehrlich geworden und im Begriffe, sich zu einem neuen, großen Arbeitsfelde zu entwickeln.

Das Feld der Tätigkeit ist ein ungemein reiches, und obwohl die Musikwissenschaft nur wenige Arbeitsgenerationen in ihrem systematischen Betriebe alt ist, zeigt sich bereits jetzt die Notwendigkeit einer weitgehenden Spezialisierung. In gleicher Weise wie bei den historischen Fächern tritt vor allem eine Teilung in ältere und neuere Musikgeschichte ein. Die ältere gliedert sich wiederum in eine Musikgeschichte des Orients, des klassischen Altertums und des Mittelalters. Historisch-technische Fächer, wie Geschichte der Instrumente und der Notenschrift, sondern sich ab. Die erstere entwächst dem Stadium einer bloßen Sammlertätigkeit durch ihre Annäherung an die Ethnologie, die letztere gewinnt eine fast noch größere Bedeutung für die Kenntnis der Kunstwerke der Vergangenheit, wie die allgemeine Paläographie für das Studium der Geschichte.

Man darf eine Schwierigkeit beim musikhistorischen Studium nicht unterschätzen; die Wenigsten, die sich mit der Musikgeschichte beschäftigen, betreiben sie um ihrer selbst willen. Diejenigen unter ihnen, die sich dem praktischen Musikberufe zuwenden, wählen sich vornehmlich solche Aufgaben, die sie als Musiker interessieren. Ein anderer Teil betreibt seine Forschungen dergestalt, daß die Musikgeschichte nur ein Bestandteil seiner Untersuchungen ist, wie etwa bei denjenigen, die sich mit der metrischen Be-

handlung gesungener Texte beschäftigen. Als dritte Kategorie kommt noch der Sammler hinzu, dem es nicht um die Lösung von Aufgaben und Problemen zu tun ist, sondern der für eine bestimmte Periode, für einen bestimmten Zweig der Musikgeschichte oder ihrer Hilfswissenschaften Interesse besitzt und danach trachtet, eine möglichst vollständige Kollektion von Material — seien dies nun Autographe, Manuskripte, Textbücher, Instrumente usw. — zusammen zu stellen. Dieser letzte Typus nimmt in der musikgeschichtlichen Forschung eine weitaus wichtigere Stellung ein als in anderen verwandten Wissenschaften. Wir verdanken ihm die Konservierung einer großen Menge von unschätzbaren Werken und Instrumenten; mit seiner Hilfe ist es gelungen, die Musikbibliographie in kurzer Zeit auf eine ansehnliche Höhe zu bringen.

Man wird aber einsehen, daß zwischen den drei genannten Arten musikhistorischer Forschung ein grundlegender Unterschied besteht, und daß eine zielbewußte Vereinigung der Kräfte nur dann eintreten kann, wenn die Vertreter der verschiedenen Forschungsarten methodisch vorgehen, so daß sie, bei vollster Wahrung ihrer persönlichen Interessen, die höheren Ziele der restlosen Durchdringung eines Forschungsgebietes befolgen können.

Die Methodologie oder Methodenlehre bietet die allgemeine Unterweisung, wie man sich die Theorie einer Wissenschaft zu erwerben habe[1]). Sie gibt eine Anweisung zu dem Verfahren, „mittels dessen von einem gegebenen Zustande unseres Vorstellens und Wissens aus durch Anwendung der uns von Natur zu Gebote stehenden Denktätigkeit der Zweck, den das menschliche Denken sich setzt, in vollkommener Weise, also durch vollkommen bestimmte Begriffe und vollkommen begründete Urteile erreicht werden könne"[2]). Man unterscheidet zwischen dieser allgemeinen Darlegung des Begriffs und Wesens einer Wissenschaft[3]) und der Methodik, der angewandten Methodologie, welche eine Unterweisung der einzelnen Grundsätze und Operationen ergibt[4]), mit Hilfe deren man in einem speziellen Wissenschaftsgebiete die demselben eigentümlichen Erkenntnisresultate gewinnen kann.

Vielfach wurde die Frage aufgeworfen, ob eine derartige Methodologie ihre Berechtigung habe. Die Tatsache allein, daß neuerdings das gesamte Gebiet der Kulturwissenschaften von den verschiedensten Seiten aus systematisch und methodisch durchdrungen wird, spricht für ihre Berechtigung. So besteht auch für die Musikwissenschaft die Notwendigkeit, sich methodisch zu orientieren, um einem wissenschaftlichen Dilettantismus, der besonders für unser Gebiet verhängnisvoll geworden ist, erfolgreich begegnen zu können. Sowohl der Schaffende wie der Genießende leidet unter der Art, wie heute das musikalische Kunstwerk mit einer Reihe stets wiederkehrender Phrasen äußerlich formal erklärt wird. Von einem Einfühlen in den geistigen Gehalt findet sich nur selten eine Spur, vollends versagt diese analytische Kritik bei Werken, die der Vergangenheit angehören; hier wird kaum der Versuch gemacht, ihrem inneren Gehalte in ähnlicher Weise wie bei Werken der bildenden Kunst gerecht zu werden.

Aber auch die streng wissenschaftliche Forschung, welche es unternimmt, Werke,

1) Boeckh, Enzyklopädie und Methoden der Philologie, S. 48.
2) Sigwart, Logik. II, 2, S. 3.
3) Bernheim, Lehrbuch. S. 158.
4) Daselbst, S. 225.

denen wir ein historisches Interesse entgegenbringen, zu schildern, ringt sich nur in seltenen Fällen bis zu einer synthetischen Darstellung durch, deren Ideal ich darin erblicken möchte, daß auf Grund genauester Kenntnis der Zusammenhänge, Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen das zu schildernde Kunstwerk entstehen konnte, alle individuellen Merkmale hervorgehoben werden, die dem Werke das ihm eigene Gepräge geben.

Die für die historischen Kulturwissenschaften eigentümlichen Methoden werden in vier Gruppen eingeteilt: 1. Quellenkunde, 2. Kritik, 3. Interpretation, 4. Darstellung. Der Schwerpunkt der Aufgabe des Musikhistorikers liegt in der kritischen Bearbeitung des Quellenmaterials und in der Deutung und Verbindung der Tatsachen, der historischen Interpretation. Dieser spezifisch historischen Tätigkeit geht meist eine philologische Vorarbeit an den Quellen voran, bei der die Methoden der philologischen Hermeneutik und Kritik in Anwendung kommen.

Die vierte Gruppe, die Darstellung, wird nicht immer direkt einbezogen[1]). Denn die Frage der kunstvollen Darstellung hat dazu geführt, die Stellung der Geschichte als Wissenschaft anzuzweifeln und sie den Künsten beizuzählen[2]). Diese verfehlte Ansicht konnte nur dadurch entstehen, daß nicht exakt nach den letzten Aufgaben der Geschichte gefragt wurde.

Das Ziel einer Wissenschaft ist auf Erkenntnis des Gegenstandes gerichtet, den sie behandelt; das Ziel einer Kunst auf Schöpfung von etwas Neuem in freier Fantasietätigkeit. Der Historiker sucht die Tatsachen zu erkennen, wie sie wirklich gewesen sind — daher die Bezeichnung der Geschichte als „Wirklichkeitswissenschaft" — und sie forschend zu verstehen. Um seine Gedanken zu übermitteln, muß er sich allerdings der Mittel bedienen, welche der Künstler anwendet, um seine Vorstellungen anschaulich zu machen. Während aber für den Künstler die anschauliche Darstellung Zweck ist, ist sie für den Historiker nur Mittel. Es kann für eine historische Darstellung nur förderlich sein, wenn sie den erhöhten Anforderungen, die wir an ein literarisches Kunstwerk stellen, gerecht zu werden vermag. Unmöglich kann es aber der ideale Zweck einer historischen Arbeit sein, durch formvollendete Darstellung zu glänzen, sondern durch eine Durchgeistigung des Stoffes, durch scharfsinnige Kritik und Interpretation. Es ergibt sich dabei meist von selbst, daß das Einleben in einen Stoff günstig auf die Darstellung wirkt und ihre Anschaulichkeit hebt. In diesem Sinne fordert auch Ranke an einer vielfach mißverstandenen Stelle: „Die Historie ist zugleich Kunst und Wissenschaft; sie hat alle Forderungen der Kritik und Gelehrsamkeit so gut zu erfüllen, wie etwa eine philologische Arbeit, aber zugleich soll sie dem gebildeten Geist denselben Genuß gewähren, wie die gelungenste literarische Hervorbringung[3])".

Man darf auch nicht die ergänzende Fantasietätigkeit des Forschers bei Überbrückung von Lücken in den Quellen usw. mit der freien Fantasietätigkeit des Künstlers verwechseln. In diesem Sinne müßte man alle Hypothesen in der Wissenschaft, wo der Forscher gezwungen ist, den sicheren Boden des Tatsächlichen zu ver-

---

1) Vgl. Droysen und A. Meister, Grundriß der Geschichtswissenschaft. S. 6.

2) Vgl. Bernheim, Lehrbuch, S. 126ff.

3) Ranke, Sämtliche Werke, XII, 57.

lassen und kraft seiner divinatorischen Tätigkeit Schlüsse zu ziehen, als Kunst bezeichnen.

Es bedarf wohl keiner näheren Begründung, daß die historische Methode bei jedem Zweige der Kulturwissenschaften, bei welchem sie Anwendung findet, die entsprechende Modifikation erfährt, die nötig ist, um sie den Eigentümlichkeiten des betreffenden Wissensgebietes anzupassen. Von diesen Eigentümlichkeiten aber auszugehen, würde bei dem noch nicht festgefügten Zustande unserer Wissenschaft die mannigfaltigsten Gefahren in sich bergen. Den großen deutschen Historikern des vergangenen Jahrhunderts schwebte das Ziel der Entfaltung ihrer Wissenschaft richtig vor Augen, es bedurfte aber eines Jahrhunderts von Kleinarbeit, um die Beherrschung des Stoffes im einzelnen zu erlangen. Auch in der Musikgeschichte hat die Romantik den Sinn für die Schätze der Vergangenheit wieder erweckt, an deren Fruchtbarmachung seither Generationen von Forschern tätig sind. Doch diese Fruchtbarmachung des geistigen Besitzes früherer Zeiten besteht nicht unmittelbar darin, sie der Musikpraxis zu erschließen. Für viele Epochen besteht gegenwärtig der innere Kontakt nicht und muß erst wieder hergestellt werden. Nicht anders verhält es sich ja auch bei den Werken der bildenden Kunst, wo Meisterwerke generationenlang unbeachtet bleiben, bis eine geistige Strömung sie wieder in den Mittelpunkt stellt. Der unmittelbare Gewinn besteht in der Neuerwerbung geistiger Güter, deren positiven Besitzes man sich nicht mehr bewußt war.

So formt sich dem in höherem Sinne Forschenden ein Weltbild, wie es Droysen im „Grundriß der Historik" in die Worte faßt: „Nicht die Vergangenheiten werden hell — sie sind nicht mehr — sondern was in dem Jetzt und Hier von ihnen noch unvergangen ist. Diese erweckten Scheine sind uns statt der Vergangenheiten. Der endliche Geist hat nur das Jetzt und Hier. Aber diese dürftige Enge seines Seins erweitert er sich vorwärts mit seinem Wollen und seinen Hoffnungen, rückwärts mit der Fülle seiner Erinnerungen. So, ideell die Zukunft und die Vergangenheit in sich zusammenschließend, hat er ein Analogon der Ewigkeit".

[I, 1918/19]

Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft

Von

Curt Sachs, Berlin[1]

Eine musikalische Schöpfung, einen musikalischen Stil verstehen, heißt in umgekehrter Richtung den Weg zurückgehen, der vom Gehirn des Schöpfers zu ihm führte: das Kunstwerk muß im Genießenden denjenigen Seelenzustand wiedererzeugen, diejenige Geistigkeit und das Lebensgefühl, denen es selbst sein Entstehen verdankt. Dieser Weg führt durch die Pforte des Gehörsorgans, und hierin liegen die wesentlichen Hemmungen des Vorgangs. Denn das Ohr — weit mehr als das Auge — ist ein befangener, von Gewöhnung und Vorurteil in der Enge gehaltener Richter, der allem Fremden, Andersgebildeten den Durchgang weigert. Das geschieht namentlich dann, wenn Werke entlegener Zeiten und Kulturen anpochen. Man wird in diesem Fall das Auskunftsmittel wählen müssen, auf einem andern Wege, durch ein anderes Tor den Zugang zu erzwingen. Als ein solches bietet sich das Sehorgan, das, unbefangener und entgegenkommender, sich neuen Eindrücken leichter hingibt. Mit andern Worten: der Weg, den wir zu gehen haben, ist mit musikgeschichtlichem Arbeitsgerät allein nicht zu bahnen, er verlangt kunstgeschichtliches Werkzeug.

Wie ist das zu verstehen?

Wir verehren die Tonkunst als unmittelbarste Zeugin und Künderin der menschlichen Seele. Das Seelenleben aber ist über die weite Erdfläche hin und durch die Unendlichkeit der Zeiten nicht gleich und starr. Die Affekte wechseln, und die Richtungen des Fühlens und Strebens wandeln sich. Mit ihnen muß sich der Stil des musikalischen Schaffens wandeln. Aber auch die andern Künste folgen jedem seelischen Vor- und Fortgang, wenn anders sie aus innerer Notwendigkeit, aus seelischem Zwang geboren sind und des Menschen Denken und Wollen, seine Stellung zu den zeitlichen und ewigen Dingen und sein Lebenstempo spiegeln. So ergibt sich mit Notwendigkeit die Voraussetzung, daß alle Künste von dem gleichen Nährboden, dem durch

[1]) Diese Abhandlung ist die Niederschrift eines Vortrags, der im Oktober 1918 in der Berliner Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft gehalten wurde. Ungefähr gleichzeitig und ganz unabhängig hat in der Kantgesellschaft O. Walzel über „Wechselseitige Erhellung der Künste“ gesprochen und soeben seine Gedanken im Druck vorgelegt. Seine Ausführungen, die übrigens von der Dichtung ausgehen und die Musik kaum streifen, sind hier noch nicht berücksichtigt, da die Arbeit bei ihrem Erscheinen bereits abgeschlossen war. Immerhin mag der Leser aus der Doppelheit der Veröffentlichungen entnehmen, daß die Frage des unzerreißbaren Zusammenhangs der Künste in der Luft liegt.

Anlage, Beeinflussung, Klima, Zeitumstände oder sonstwie in einem bestimmten Sinne geformten Seelenleben, gespeist werden. Musik und bildende Kunst sind jeweils Kinder einer Mutter, wie eine örtlich und zeitlich bestimmt abgegrenzte Flora und die entsprechende Fauna Kinder eines Bodens und eines Klimas sind. Gewiß ändern sich Tierwelt und Pflanzenwelt nach ihren eigenen Gesetzen, gewiß spalten sich die Arten auf Grund der eigenen körperlichen Verfassung: aber Anlaß und Bedingung gibt der gemeinsame Boden und das gemeinsame Klima, und so werden sie sich hüben und drüben gleichsinnig verändern, und der Naturforscher müßte — wie es in großem Umfang geschehen ist – aus der Tierwelt eines Landes oder einer Zeit auf die zugehörige Flora schließen können und umgekehrt aus der Pflanzenwelt auf die Fauna.

Ganz so wandeln sich die Künste nach den Gesetzen ihres eigenen Organismus, aber unter den gleichen Bedingungen und unter den gleichen Anstößen wie die Schwesterkünste. Ja, ihre Entsprechung ist viel größer als die der Naturreiche. Denn sie sind nicht, sich selbst überlassen, hinausgestellt, sondern sie werden in jeder ihrer Erscheinungen neu vom Menschen geschaffen, sind die „Objektivierung" des gleichen Willens, sei es in Stein, in Farben oder in Tönen.

So muß denn ein Kunstwille, der gotische Dome, gotische Statuen und gotische Malereien schuf, auch gotische Tonstücke hervorgebracht haben, und derjenige zeitliche und örtliche Ausschnitt aus der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Seelenlebens, aus dem Barockkirchen, Barockskulpturen und Barockbilder erwuchsen, kann auch nur barocke Musik geboren haben. Wohl mag der Kunstwille einer Zeit mehr dem Musikalischen zuneigen als dem Bildnerischen und daher die natürliche Beharrung in der Tonkunst rascher überwinden als in der bildenden, und eine andre, entgegengesetzt gerichtete Zeit wird aus dem entsprechenden Grunde musikalisch zurückbleiben, aber für solche Schwankungen dürfte ein Zeitraum von ein, zwei Jahrzehnten schon viel sein; das Grundgesetz der Übereinstimmung bleibt unangetastet.

Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich der Weg, von dem anfangs die Rede war. Versagt bei einem musikalischen Stil das Ohr, so muß es möglich sein, durch sorgfältiges Vergleichen mit dem Kunststil der gleichen Zeit und Landschaft die Gemeinsamkeiten aufzusuchen und musikalische Stilmerkmale, die vorher nur als leblose Wesenheiten festgestellt waren, nun als lebendigen Ausdruck eines bestimmt abgegrenzten Seelenzustandes, eines bestimmt gerichteten Kunstwollens zu begreifen. Dieser Weg wird uns von der alten, schiefen Vorstellung befreien, daß Wesen und Wandel vergangener Musikepochen nichts anderes sei, als die ständige Vervollkommnung, das Vorwärtsschreiten vom Unreifen zum Reifen, von den Niederungen zur Höhe.

Der Vergleich zwischen Musik und bildender Kunst liegt ja nicht weit ab, und in der Tat hat man ihn gelegentlich gern gezogen; aber das Vergleichen obenhin genügt nicht, es kann eher schaden. Es wird erst fruchtbar bei methodischer Durchführung. In Parallele gestellt muß hüben und drüben zunächst das jeweils Wesentliche werden, nicht irgend etwas, das zufällig in die Augen springt. Es muß von der Kunstgesinnung im großen ausgegangen werden.

Wir wählen als erstes Beispiel dieser Methode das

Morgenland.

Der Kunsttrieb des Morgenlandes findet ganz überwiegend seinen Ausdruck nicht in dem, was wir heute reine Kunst nennen würden, sondern im Kunstgewerbe. Der Schwerpunkt liegt nicht in einer raumbildenden Architektur, in einer freien Malerei oder Graphik, in einer selbständigen Plastik, sondern in der Keramik, Teppichwirkerei, Stoffweberei, im Schnitzen, Ziselieren, Einlegen — kurz, in allen Angewandten Künsten; und was darin geschaffen wird, geht nicht von der naturalistischen Erfassung des Lebens und seiner Erscheinungsformen aus, sondern — entsprechend dem Transzendentalismus des orientalischen Geistes — vom abstrakten, unorganischen, linearen, unräumlichen Ornament.

Nur aus dieser Erkenntnis heraus ist das Wesen morgenländischer Musik ganz zu begreifen. Rassen, deren Anlage mit einseitiger Bevorzugung zum Kunstgewerblich-Ornamentalen drängt, können diesen Naturtrieb in der Tonkunst unmöglich verleugnen. Die morgenländische Musik muß vorwiegend Ornament sein. Es bedarf wohl nicht der Feststellung, daß im Sinne moderner Kunstanschauungen dieses Urteil kein Werturteil ist. Es setzt das Schaffen der östlichen Musiker nicht herab; im Gegenteil: es ist geeignet, den Entscheid des europäischen Ohrs über exotische Musik zurechtzurücken und wesentlich zu verbessern. Vorab stellt es die anscheinende Erfindungsarmut der morgenländischen Musiker in ein andres Licht. Es ist bekannt, daß selbst bei den großen Kulturvölkern Asiens, bei den Indern, Persern und Arabern, — Völkern, die eine musikalische Neukomposition mit berühmten Tonsetzern in fast europäischem Sinn betreiben — die Musik an gewisse Melodietypen gebunden ist. Solche Typen, wie sie die Inder in ihren Rāgas, die Perser und Araber in den Maqamat besitzen, kanonisieren eine bestimmte Beschaffenheit, Ordnung und Reihenfolge der Tonstufen und gewisse Motivgruppen. Wer komponiert, wer das Seine zum Melodienschatz der Heimat beitragen will, hält sich an denjenigen Typus, dessen Ethos seinen Absichten entspricht, er beschränkt sich in den meisten Fällen mit aller Zurückhaltung auf die Tonklötzchen und Wendungen dieses Musters und fügt sie, getreu seinem Vorbild, zu einem Bau zusammen, der für unser Ohr nur ganz unwesentlich vom Modell abweicht. Diese ganze Art, Musik zu machen, ist europäischem Denken und Fühlen so lange unzugänglich, als sie unter dem Gesichtswinkel der reinen Kunst angesehen wird. Wir, die wir gewohnt sind, die künstlerische Tat um so höher einzuschätzen, um so voller zu genießen, je freier und unabhängiger, je ferner allen Vorbildern die Erfindung ist, wir, für die das Kleben an Mustern die verdammenswürdigste Eigenschaft einer Tonschöpfung ist, wir begreifen es nicht, daß unzählige Geschlechter von Musikern fast schablonenartig klassischen Vorbildern folgen und ihre Erfindungskraft in kleinsten Abweichungen erschöpfen. Wir sehen aber klar, sobald uns zum Bewußtsein gekommen ist, daß die morgenländische Musik ganz überwiegend die Rolle des Kunstgewerbes spielt, und daß ihr Wesen Ornamentik ist.

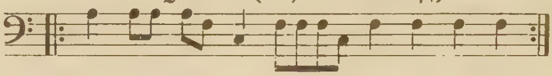
Die Ornamentkunst jedes Volkes hat einen beschränkten Vorrat von Motiven, rein geometrischen — wie Linie, Kreis, Vieleck — und abgeleiteten — wie Hakenkreuz, Sonnenrad, Laufender Hund und Mäander. Dieser Bestand vergrößert sich nur sehr allmählich durch Neuerfindung und Zufuhr. Der Künstler ist auf ihn angewiesen, und er schaltet mit ihm nur insofern frei, als er, dem Zweck und seiner Persönlichkeit entsprechend, Auswahl und Verbindung vornimmt, die Verhältnisse im

einzelnen ausgestaltet, die Linien in Technik und Färbung gegen ihre Umgebung abstimmt und ihnen nach dem Maße seines Könnens einen eigenen Duktus verleiht. Der Ornamentkünstler schafft also nicht neu aus einzelnen Punkten oder Strichen heraus, sondern aus Formgruppen, deren Gefüge und Ausdruckswert im ganzen feststeht.

Genau so baut der morgenländische Musiker nicht Einzeltöne einer Leiter zusammen, sondern Tongruppen, die ihm als Volksgut übermacht sind, und nur die Auswahl und Verbindung, die Tönung, Färbung und der persönliche Schwung bilden seine Eigenleistung. Für dieses Schablonenmusizieren gibt es vielleicht keine deutlichere Illustration als die Tatsache, daß gewisse Naturvölker Panpfeifen bauen, auf denen durch die Reihenfolge der zusammengebundenen Rohre ein für allemal eine bestimmte Melodie festgelegt ist.

Damit hängt die oft unbegreifliche Knappheit und ständige Wiederholung der Melodien zusammen.

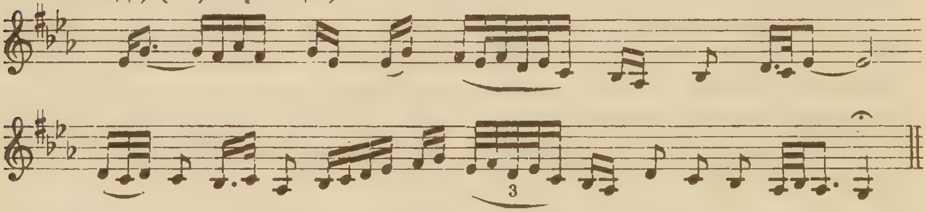
Bellakula-Indianer (nach Boas-Stumpf)



Der europäische Hörer, den diese Eigenheit in hohem Grade abstößt, ist geneigt, von Kurzatmigkeit und Eintönigkeit zu reden. Das dürfte ungerecht sein; nur die verkehrte Einschätzung der exotischen Musik als reine Kunst kann dazu verführen. Monotonie und Kurzatmigkeit als Werturteile sind hier so wenig am Platze wie beim Ornament: den Kunstgewerbler, der denselben Zahnschnitt, den gleichen Mäander oder Fruchtkranz hundertmal aneinanderreiht und in ewig unveränderter Gestalt zum Gewandsaum oder zum Tempelfries auszieht, trifft nicht der Vorwurf der Erfindungsarmut oder Phantasielosigkeit. Es gilt nur, das Räumliche ins Zeitliche umzudenken. Dem Europäer wird das nicht leicht; aber die transzendente Geistigkeit des Orients hat diese Gleichsetzung der beiden Anschauungskategorien Raum und Zeit vollziehen können, und daß sie es konnte, ist ein Beweis mehr für das abstrakte Wesen seiner Musik.

Aus dieser Einsicht heraus lassen sich die einzelnen Züge der exotischen Musik unschwer als gegebene Notwendigkeiten begreifen. Wie das Ornament den Hauptausdruck in der Linienführung sucht und einen Ausgleich für die starke Gebundenheit der ganzen Kunstform im freien Umspielen und Zerspielen dieser Linie findet, so drängt auch die musikalische Ornamentkunst zu einer reichen, virtuosen Melismatik.

Tunesisch (nach v. Hornbostel)



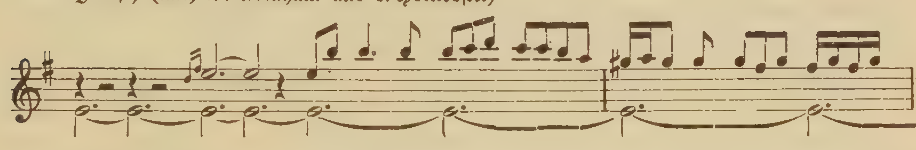
Es ist kein Zufall, daß die Sprache — die oft schneller und gründlicher den Dingen auf den Leib rückt als die Wissenschaft — diese Verzierungen im Französischen als broderies, als Stickereien bezeichnet und damit ihr kunstgewerbliches Wesen bezeugt.

Es entspricht nun der Eigenart namentlich des morgenländischen Ornamentierens, wie überhaupt des kunstgewerblichen Arbeitens, daß eine lineare Dynamik in unserm Sinne gar nicht besteht. Die Farben sind ungebrochen, und ein bestimmter Linienzug behält seine gleichbleibende Stärke, ohne an- und abzuschwellen. So auch in der Musik des Orients. Unsere dynamische Skala vom Pianissimo bis zum Fortissimo, die oft in einem kurzen Abschnitt durchlaufen wird, ist dort unbekannt; jeder Sänger, jedes Instrument hat seinen bestimmten, festen Stärkegrad, der ohne wesentliche Crescendi und Decrescendi von Anfang bis zu Ende durchgehalten wird.

Wir sehen also ein orientalisches Musikstück als ornamentales Gebilde ablaufen. Und wie in den dekorativen Künsten dieses streifenmäßige Ablaufen, diese gleichgerichtete, ziellose Fortbewegung oft dadurch betont und gefestigt wird, daß eine gerade Linie die ausspringenden Zierformen in der Richtung hält, so unterzieht viel- fach der exotische Musiker seine Komposition mit einer liegenden Pedalstimme, die im buchstäblichen Sinne unentwegt die auf- und niedersteigende Melodie einspannt und begleitet, um ihren Streifencharakter zu verstärken (Abb. 1).

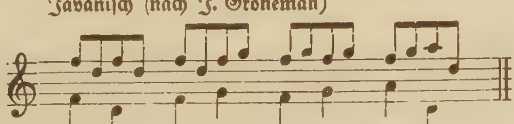


Indisch (nach O. Abraham und v. Hornbostel)



Auch da, wo die orientalische Kunst die ornamentalen Bindungen sprengt, wo sie den Boden des Kunstgewerbes verläßt, bleibt ihr jenes eine, das dem Ornament im höchsten Grade eigen ist: die Flächenhaftigkeit. Das abstrakte Wesen dieser Kunst muß — das kann hier nicht weiter ausgeführt werden — den Raum als Anschauungsform und als Gegenstand unterdrücken und die dritte Dimension in der Darstellung umgehen. Alles Räumliche und alles Körperliche wird ins Flächenhafte umgesetzt. Diese dritte Dimension ist in der Tonkunst die Harmonik, worüber weiter unten Näheres zu sagen sein wird. Daß die morgenländische Musik Harmonik nicht zuläßt und die gelegentlichen Ansätze zu einer harmonischen Körperlichkeit unausgenutzt verkümmern läßt, ist nach dem Gesagten verständlich. Zwar kommen hier und da Zusammenklänge vor: die bereits besprochenen Pedalstimmen, der gleichzeitige Ablauf des Themas in roher Grundgestalt und heterophonisch in ausgeschmückter Zierform

Javanisch (nach J. Groneman)



und sogar vereinzelte Beitöne

Chinesisch (nach E. Fischer)



Aber es ist eben immer ein gleichgerichteter Ablauf. Die Mitläufer verstärken die Bewegungsrichtung, also die zweite Dimension, ohne eine dritte zu geben. Selbst wo einmal eine bescheidene Quinte oder Quarte hinzutritt, hebt sie den einen oder andern Ton aus der Fläche heraus, hebt diese aber nicht als Ganzes auf.

Das Körper- und Raumproblem wird kraftvoll angepackt erst im

Mittelalter.

Die Schwierigkeit, der Musik des Mittelalters gerecht zu werden, ist besonders groß. Empfinden wir die Tonkunst des Nichteuropäers als fremd, auf sich gestellt und abgeschlossen, so können wir uns bei der Aufnahme mittelalterlicher Tonstücke dem Eindruck der Blutsgemeinschaft nicht entziehen, und gerade dieser Eindruck verhindert uns, die musikalischen Stile jener Zeiten als selbstberechtigt, als von innen heraus notwendig zu würdigen und die sich aufdrängenden Urteile „ungelenk, unreif, schülerhaft" zu unterdrücken. Wir stoßen auf Formen, die sich den unsern nähern, wir treffen eine melodische, harmonische und kontrapunktische Anlage, die den Vergleich mit den Dingen der heutigen Musik herausfordert, ohne doch den als selbstverständlich und ewigbindend hingenommenen Vorschriften unserer Lehrer zu entsprechen. In dieser Not springt uns die Bildende Kunst bei.

Nehmen wir als erstes Beispiel eine englische Sequenz des 13. Jahrhunderts.

Sequenz 13. sc. Amor patris et filii (nach Riemann)



Zwei melodische Linien sind miteinander aufs engste verschlungen, ohne daß eine von ihnen den Vorrang beanspruchte. Das nächste bildnerische Gegenstück dazu wäre ein Vertreter der alt-nordeuropäischen Bandverschlingungs- oder Flechtornamentik (Abb. 2). Lamprecht hat einmal von diesen Bändern gesagt:



„Bald erscheinen sie parallelisiert, bald verklammert, bald vergittert, bald verknotet, bald verflochten, bald wohl gar in gegenseitiger Verknotung und Verflechtung durcheinander gewürfelt. So entstehen phantastisch wirre Muster, deren Rätsel zum Nachgrübeln reizen, deren Gerinnsel sich zu meiden, zu suchen scheint, deren Bestandteile gleichsam empfindungsbegabt in lebendig-leidenschaftlicher Bewegung Sinn und Auge fesseln."

Diese Kennzeichnung läßt sich mühelos auf die mehrstimmigen Sätze der vorgotischen und gotischen Musik übertragen. Die Linearumschrift der Sequenz wird das verdeutlichen (Abb. 3). Die Vergleichung lehrt uns, diese Gebilde recht zu würdigen. Sie erlöst uns von der unzureichenden Anschauung, daß die mittelalterliche Kontra-



punktik einen kindlichen, stümpernden Versuch darstelle. Nein, dieses In- und Durcheinanderweben zweier Stimmen innerhalb eines gleichen, engbegrenzten Tonbezirks, das Auseinanderlaufen und Wiederzusammenkommen, Kreuzen und schließliche Einmünden in eine Schlußkonsonanz ist so vollkommen im Geist des malerischen und bildnerischen Kunsttriebs jener Zeiten und Länder, daß man auf einen gemeinsamen, in der Volksseele festgewurzelten Formwillen schließen muß, dessen gültiger und allein denkbarer Ausdruck diese Kompositionstechnik ist. Es geht daher nicht an, ihr Mangel an Wohlklang, logischer Stimmführung und klarer Durchsichtigkeit vorzuwerfen. Das lag außerhalb des damaligen Kunstwollens, außerhalb in dem Maße, daß in der mittelalterlichen Motette jede Stimme sogar einen eigenen Text hatte!

Der Gegenpol dieser Form der Mehrstimmigkeit ist jene andere, die wir gewohnt sind unter dem Namen des Hucbald'schen Quintenorganums, besser Quartenorganums zu verstehen. Es bedarf kaum der Erinnerung, daß Hucbald's Notierungen zu weitläufigen Erörterungen Anlaß gegeben haben, und daß — trotz den lebenden Überresten einer solchen Praxis — die Modernen sich immer nur mit sichtlicher Verlegenheit an die Behandlung der Frage gemacht haben. Nach manchem Leugnen des ganzen Tatbestandes und vielem Herumdeuteln an Hucbald's Worten steht man jetzt auf dem Standpunkt, daß Hucbald die Praxis seiner Zeit theoretisch auf die Spitze getrieben habe, daß seine Abhandlung also nicht einen Brauch, sondern eine Lehre bezeuge. Die innere Unwahrscheinlichkeit einer solchen Annahme ist recht groß. Ein Mönch des ausgehenden ersten Jahrtausends wird nicht aus eigener Erfindung neue Gesetze literarisch niederlegen; eher wird er dem Treiben einer abgeschlossenen, untergehenden Zeit ein Denkmal setzen, genau wie die großen Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts, Quantz, Ph. E. Bach und L. Mozart, nicht in die Zukunft, sondern in die Vergangenheit weisen. Den Schlüssel bietet vielleicht auch hier die Kunstgeschichte.

Es ist das Verdienst Alois Riegl's, als erster das Wesen der „spätrömischen" Kunst, d. h. der Kunst vom Beginn der Völkerwanderung bis in die Karolingerzeit klar erkannt zu haben. In seinem Werk über „Die spätrömische Kunstindustrie" (Wien 1901, S. 8) findet sich die neue Feststellung, daß die spätrömische Kunst als größte Tat die Loslösung der Einzelform von der Ebene vollzogen habe, „und indem diese also bereits die Einzelform als kubisch räumlich faßt (ohne freilich den Raum als solchen bereits offen anzuerkennen), steht sie mit ihrer Auffassung der modernen Kunst näher als die in der Ebene befangene klassische, hellenistische und frühere römische Antike". Und weiterhin: „Aber sie anerkennt den Raum — darin noch

immer der Antike folgend — nur als geschlossene (kubische) Einzelform und noch nicht als unendlichen Freiraum". Wenn wir diesen Vorgang ins Musikalische umdenken, so kommen wir zu folgendem Ergebnis.

Das räumliche Prinzip der Musik ist die Harmonie. Denn sie stellt der zweidimensionalen Erstreckung der Melodie eine dritte Dimension gegenüber und setzt den einzelnen Ton — wie in der bildenden Kunst der Raum den Punkt — in eine Doppelbeziehung, einmal zu den andern Tönen der Melodie und dann zu den andern Tönen des Akkordes. Nun verlangt in der bildenden Kunst eine wirkliche durchgeführte Raumdarstellung die enge Beziehung zwischen allen Linien; nur wenn jede Linie eines Bildes in Wechselwirkung mit allen andern steht, gewinnt der Beschauer eine vollkommene Raumillusion. Diesem psychologischen Vorgang entspricht in der Musik die enge lineare Verbindung der einzelnen Klangsäulen, d. h. das, was wir heute harmonische Stimmführung nennen. Der spätrömischen Stufe der Raumdarstellung müßte daher die flächenhafte Aneinanderreihung einzelner musikalischer Körperlichkeiten zur Seite stehen: Zusammenklang an Zusammenklang ohne gegenseitige Stimmverbindung. Man konstruiere sich nun die denkbar einfachste Form eines solchen Musizierens. Das Ergebnis könnte kein anderes sein, als die körperliche Rundung jedes Tones der Melodie durch einen gleichabstehenden, möglichst konkordanten Beiton, also eine gewöhnliche Orgelmixtur, wie sie eben vom Hucbald'schen Organum hergestellt wird. Bezeichnend genug: dieses wurde modesta morositate, mit gelassener Bedächtigkeit vorgetragen, „wobei ja", wie Riemann in seinem Handbuch hervorhebt, „weniger die schneidenden Folgen der Quinten und Oktaven als vielmehr der Wohlklang der einzelnen Akkorde zur Geltung kommen konnte". Riemann erkennt also rein tonpsychologisch dem Parallelorganum die gleiche Eigenschaft zu, die wir ihm, von der Kunst kommend, beigelegt hatten. Und weiter: derselbe Forscher, der, als durchaus andersgerichtet, ein besonders einwandfreier Zeuge ist, findet es rätselhaft, „wie überhaupt die Quarte zu einer so hervorragenden Rolle im zweistimmigen Satze kommen konnte", und er läßt, wenn auch ablehnend, „im Hinblick auf die hervorragende Stellung der Quarte in der griechischen Theorie" das Wort „antikisierende Tendenzen" fallen. Wenn wir noch in Rechnung ziehen, daß gerade Quartenparallelen in der italienischen Renaissance-Frottola und Quintenparallelen in der italienischen Renaissance-Villanelle eine bedeutsame Rolle spielen, so scheint Hucbald's Organum in keiner Weise als Schöpfung eines niederländischen Mönches angesehen werden zu dürfen, sondern als die theoretische Fassung einer mittelländischen, d. h. hier spätrömischen Praxis. Dazu muß kunstgeschichtlicherseits ins Gedächtnis gerufen werden, daß Hucbald's Wirken (gegen 900) in eine Zeit fiel, in der die gleiche Gegend die großartige Auseinandersetzung der spätrömischen Kunst mit den nordischen Überlieferungen sieht. Die Stilnamen Altchristliche Kunst, Karolingische Renaissance, Romanische Kunst sagen das Nähere.

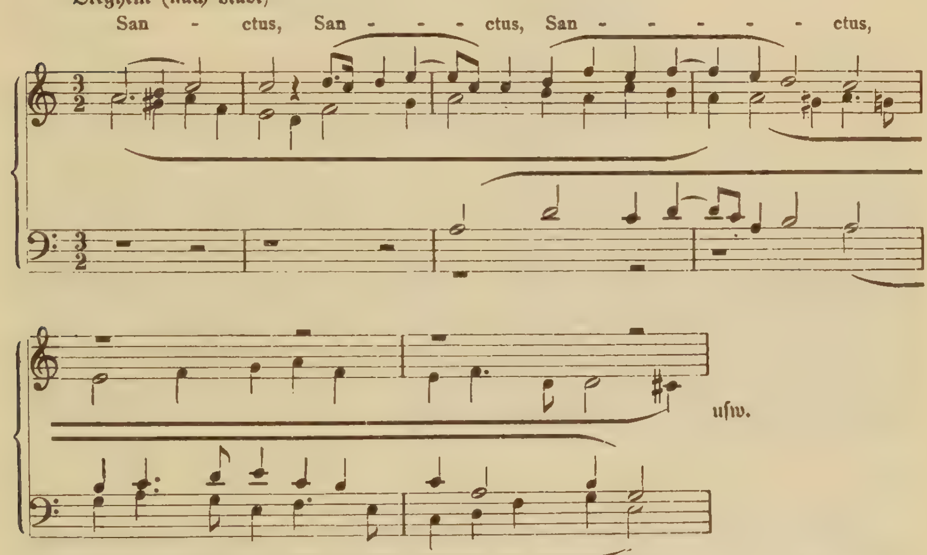
Unter diesem Gesichtspunkt bekommt die recht dunkle Geschichte der beginnenden Mehrtönigkeit und Mehrstimmigkeit einen Sinn. Nordischer Wille zum Liniengewirr kämpft mit klassischem Willen zum Raum, nordische Stimmenunabhängigkeit mit klassischem Harmonietrieb. Es leuchtet ein, daß die Schlacht da besonders toben mußte, wo auf dem gleichen Boden Nord und Süd in Blut und Kultur am unmittelbarsten zusammenstoßen: in Frankreich. Und wie im 12. Jahrhundert die große Auseinander-

setzung zwischen Nordik und Klassik in Frankreich mit dem gotischen Kunststil im Sinne des Nordens entschieden wurde, so im selben 12. Jahrhundert ebenfalls in Frankreich mit dem frühgotischen Musikstil, der Ars antiqua. Der Kenner dieser Zeit wird einwerfen wollen, daß damals eine nordische Nation, die Engländer, im Gymel und verwandten Formen gerade im Sinn der mittelländischen Völker geschrieben haben, daß sie durch Anerkennung der Terz- und Sextkonsonanz an der klassischen Harmonik mitgebaut haben und damit unsere Auffassung Lügen strafen. Allein auch hier bewahrt die kunstgeschichtliche Parallele vor einem Fehlurteil. Denn die Gotik Englands sondert sich recht scharf von der der übrigen nord- und westeuropäischen Länder: sie vermeidet die Höhentendenz und bevorzugt durchgängig die Horizontale, tritt also aus irgend einem inneren Grunde den Stilgrundsätzen des Südens näher als denen des gotischen Nordens.

Die bildnerische Gotik mit ihren allem klassischen Ideal abgewandten Besonderheiten gibt uns nun die Möglichkeit an die Hand, Eigenheiten der gotischen Musik als Notwendigkeiten zu begreifen; sie wird uns vor dem Mißgriff bewahren, daß wir in ihnen die Folgen eines unzureichenden Könnens sehen.

Das Beispiel möge ein Sanctus von Okeghem liefern.

Okeghem (nach Kade)



Eine Betrachtung, die nicht von ausschließlich musikgeschichtlich eingestellten Augen ausgeht, wird dieses Stück wie alle niederländischen der gleichen Zeit nicht der Renaissance zurechnen können, sondern nur der Spätgotik. Die Linie ist zackig und zerrissen, ohne jene große Kurvenführung nach klar herausgestellten Höhepunkten hin, die der hohen Renaissance eigen ist. Wir mögen das zunächst als Schwäche empfinden, lernen aber aus dem Vergleich mit der gleichzeitigen Malerei, daß die gotische Kunst gerade in dieser Gestaltung der Linie den höchsten Ausdruck für die heiße Intensität ihres

Gefühls fand. Es liegt in dem scharfwinkligen Zug des Tonstücks eine ganz eigene Kraft der Inbrunst, die, der künstlerischen Gesinnung jener Epoche entsprechend, durch Formrücksichten nicht eingeengt und nicht niedergehalten wird. Das dreimalige, immer gesteigerte »Sanctus«, bei dem jedes Ausweichen, jedes Auszacken nur dazu dient, die Energie des Aufstiegs zu verstärken, hat die Ekstase, für die der spätgotische Dom die Stätte ist, und die man in einem Florentiner S. Lorenzo fremd und unzugehörig empfinden würde. Es ist ganz Rogier van der Weyden's Temperament, Geist und Gesinnung. Das Nordisch-Lineare dieser Kunst spricht sich besonders auch darin aus, daß die einzelnen Stimmen gleichsinnig geführt sind: je kräftiger die melodieführende Stimme ansteigt, um so treuer folgen die andern Stimmen ihrer Bewegungsrichtung. Es ist der gleiche Trieb, der den gotischen Maler vom Gegenrichten und Gegenbewegen zurückhält, der Trieb, der — wie beispielsweise auf der Kreuzabnahme im Escorial von Okeghem's Zeitgenossen und Landsmann Rogier van der Weyden — alle Akzentlinien in die Diagonale rückt, und der den Gestalten so oft jenes Unstabile, Gleitende, Knochenlose, Schwebende gibt. Die äußerste Konsequenz dieses Triebes in der Gleichbewegung der gotischen Stimmführung ist der sog. Leittonwechselklang

Willaert (nach Riemann)



;

der Halbtonschritt der Kadenz hat eine Parallele in dem zweiten, gleichgerichteten Halbtonschritt einer anderen Stimme. Das, was man heute als den schlimmsten, als einen geradezu vernichtenden Schnitzer auffassen würde, ist damals der musikalischen Weisheit letzter Schluß gewesen. Unsere Lehrer haben durchaus recht, wenn sie alle Parallelen, alle Gleichsinnigkeit und namentlich solch einen Doppelleitton verbieten. Der Historiker aber muß sich klar machen, daß diese Verbote Sünden treffen nicht wider den heiligen Geist der Musik, sondern Sünden wider den Geist der Renaissance, in der wir bis heute leben, fühlen und denken.

Renaissance.

Hat die gotische Kunst den Ausdruckswert der Linie dadurch zu steigern gesucht, daß sie möglichst alle wesentlichen Linien einer beherrschenden, akzentgebenden Bewegungsrichtung unterordnete, so vermeidet die Kunst der Renaissance mehr und mehr dieses Verfahren, um schließlich in eine bewußt allseitige Gegenbewegung der Linien einzumünden. Sie macht den entscheidenden Schritt von der Flächenhaftigkeit zur Raumhaftigkeit. Eine gewaltige Bereicherung der körperlichen und räumlichen Anschauung findet statt. Dreht eine Figur den Kopf nach rechts, so die Hüfte nach links; greift der rechte Arm vor, so tritt das linke Bein zurück; weist die rechte Hand nach oben, so leitet ein Schwert in der Linken den Blick abwärts; stürzt auf dem Bilde ein Mann nach rechts, so blicken und handeln die übrigen Personen nach

links. Während in der Gotik jede Bewegung vom Ganzen des Kunstwerks mitgemacht und zu einer Gesamtidee gesteigert wurde, wird jetzt die Bewegung in ihrem Eindruck durch die grundsätzliche Gegenbewegung gesteigert. So begreifen wir das Verhältnis zwischen mittelalterlicher und neuer Stimmführung: nicht als den Gegensatz zweier Stufen der Technik, sondern als den zweier Arten künstlerischer Anschauung und künstlerischer Notwendigkeit. Die zwangläufige Gegenbewegung der Stimmen im musikalischen Satz ruht auf derselben seelischen Grundlage, die den bildnerischen Kontrapost trägt.

Dieses erwachende und immer mehr erstarkende Raumgefühl mußte endlich zu dem führen, was wir heute Harmonie nennen, d. h. zu Akkorden, die gleich Körpern durch logische Verknüpfung das Gefühl einer nicht nur dem einzelnen Tone, sondern der Melodie als Ganzem zugrundeliegenden Dreidimensionalität gewähren. In der Tat treffen wir auf dem Boden der italienischen Vorrenaissance, in der Florentiner Ars nova zuerst eine aller Kontrapunktik abgewandte Harmoniearbeit, und die Zeitgenossen jener quattrocentistischen Künstlergeneration, die mit Zuhilfenahme der peinlichsten Perspektivrechnungen die größtmögliche Raumillusion herzustellen versuchte, schaffen in der Frottola eine nationale Musikform auf der Basis des Dreiklangs. Sehr bezeichnend hebt Schwarz einmal die vollständige Harmonie am Schlusse einer Komposition hervor, „was bei einer niederländischen regelrechten Kadenz nicht der Fall war".

Die Romanen haben nun freilich den Ruf, die Melodiker zu sein, während die Germanen der Welt die großen Harmoniker schenkten und sogar den Vorwurf der Schwülstigkeit tragen müssen. Liegt darin nicht ein Widerspruch zu dem, was eben gesagt wurde? Auch hier mag die Kunstgeschichte helfen. Im Geist der Klassik liegt das Raumgefühl und die denkbar größte Klarheit und Einfachheit des Raumgedankens. Dem Beschauer einer italienischen Renaissancekirche wird die Bauanlage ohne weiteres deutlich: die Kuppel beherrscht alles; sie ist der Hauptakzent des äußeren Profils, und ihr muß im Innern der Hauptakzent, die weite Lichtung im Schnittpunkt von Längs- und Querschiff entsprechen. Nirgends ein Zweifel über die Anordnung. Dagegen eine nordisch-gotische Kirche: der Hauptakzent des Äußern, der übernatürlich hochstrebende Turm der Westfassade, ist im Innern überhaupt nicht wahrzunehmen, während das Schiff mit seinen hochreißenden Kräften denjenigen überrascht und überwältigt, der den Eindruck des breitgelagerten, abwärts leitenden Strebenwaldes im Außenbau aufgenommen hat. Dort ruhige, harmonische Klarheit der Raumgestaltung, hier bewußte und gewollte Unruhe und Verschleierung; dort das Streben nach sinnlicher Heiterkeit und Sicherheit, hier das Trachten nach übersinnlicher, unvorbereiteter Wirkung. Nicht anders ist die Gegensätzlichkeit in der musikalischen Harmonik. Das musikalisch Räumliche, als das wir die Harmonie erkannt haben, mußte im Süden immer unter dem Wertmesser der Ruhe, Klarheit und Sicherheit stehen. Daher wünscht der Italiener eine selbstverständliche, fast zwangläufige Harmonisierung seiner Melodien, zwangläufig in dem Maße, daß ihnen die Harmonie innewohnt und zur Not nicht einmal ausdrücklich gegeben zu werden braucht, um den räumlichen Bezug der melodischen Linie herzustellen. Daher die Herrschaft der Melodie in Italien. Diese Melodie, die so leicht und selbstverständlich harmonisierbar ist, die sich nie der Harmonieunterlegung entzieht, ist aus diesem Grunde niemals

reine Linienkunst, wie es etwa die morgenländische oder die gregorianische Melodik ist. Das Gegenteil herrscht in der nordischen Kunstmusik. Was wir interessante Harmonik nennen, ist nichts anderes, als das Umdeuten und Verschleiern des Raumwertes der einzelnen Töne durch ungewöhnliche, unerwartete Zusammenklänge, durch Trugschlüsse, Vorhalte und Durchgangsnoten oder die Bereicherung der räumlichen Vorstellung durch enharmonische Verwechselungen. Bach's Verfahren, den gleichen Choral bei jedem Wiederauftreten anders zu harmonisieren, also seine Silhouette jedesmal räumlich anders auszudeuten, ist eins der schlagkräftigsten Beispiele.

Es müßte sich nun, wenn wir Recht haben sollen, nachweisen lassen, daß je nach dem Grade des Raumbildungsbedürfnisses, das sich in der bildenden Kunst zeigt, die zugehörige Musik mehr oder weniger das Harmonische in den Vordergrund stellt. Man würde also z. B. nachzusuchen haben, ob der mehr lineare Stil, der allzeit in der Florentiner Malerei geherrscht hat, auch in der Musik zum Ausdruck kommt. Das dem so ist, kann nicht bezweifelt werden. Gleich der neue Renaissancegeist, der im 14. Jahrhundert in Florenz zu Worte kommt, findet als kennzeichnende musikalische Form die Monodie, d. h. die harmonisch leicht gestützte, beherrschende Einzelmelodie, und ein Vierteljahrtausend später ist die Arnostadt abermals die Wiege eines großen monodischen Stils, der an die Namen Galilei, Caccini und Peri anknüpft. Nichts davon erleben wir in Venedig, der Stätte raumillusionistischer Malerei. Die musikalischen Zeitgenossen Giov. Bellini's, Tizian's und Tintoretto's sind keine Monodisten; die Willaert, Rore, Gabrieli reden in wuchtigen Akkorden, in breitgelagerten, tiefgestaffelten Konkordanzen.

Für den Kunsthistoriker ist es selbstverständlich, daß der künstlerische Gegensatz Linie-Raum auch eine Scheidung in den Dingen der Farbe auslöst. Die Florentiner, Castagno, Botticelli, Michelangelo, sind keine Koloristen. Wo aber der Raum als künstlerischer Gegenstand die Einzeldinge zusammenfaßt und sie sich unterordnet, da müssen Licht und Schatten und alle Farbstufen an der Schaffung der dritten Dimension mithelfen. Die Venezianer wurden Koloristen.

Tatsächlich finden wir nun auch auf venezianischem Boden zum ersten Male eine bewußte Ausnutzung der künstlerischen Möglichkeiten des musikalischen Kolorits, d. h. der Gegenüberstellung und Mischung verschiedener Klangfarben. Die Wunder des Giov. Gabrieli'schen Orchesters sind der Ausdruck des gleichen Kunstwollens, das sich in Tizian's Farbenpracht ausspricht. Lichter und Farben sprühen durch- und gegeneinander, daß Ambros ausrufen konnte: „Man fragt kaum noch, was die Stimmen singen, sondern nur, wie es zusammen- und ineinanderklingt". Welcher Gegensatz zum monodischen Florenz! Das Gefühl, daß Musik und Malerei aus einem und demselben Faß schöpfen, ist hier so stark, daß Ambros die Bemerkung nicht unterdrücken kann, die mehrchörigen, von Geigen und Posaunen begleiteten Kirchenstücke Giov. Gabrieli's seien als Musik, was etwa Tizian's Assunta als Gemälde ist. Freilich wird im Hinblick auf Venedig ein solcher Vergleich veräußerlicht und unfruchtbar gemacht, wenn man das Anstreben eines festlichen Eindrucks unterstellt und zum besseren Verständnis das ganze Feierzeremoniell des Dogenpalastes aufziehen läßt. Wohl gab die Kapellmeisterstelle an S. Marco den Anstoß zum Setzen prunkvoller Musik, aber wo hätte es damals in Italien und andern Ländern an Gelegenheiten zu festlicher Repräsentationsmusik gefehlt? Gerade die parallele Entwicklung der ve-

nezianischen Malerei muß uns lehren, daß der Trieb zur künstlerischen Erfassung des Raumes und das Gefühl für feinste Stufungen des Lichtes und der Farbe in der Kunstveranlagung des Renaissancevenezianers wurzeln, und daß die stellenweis verlangte Festlichkeit ihr Rüstzeug eben nur aus den Mitteln schöpfte, die dieser Kunstgeist geschaffen hatte.

Es ist in hohem Grade interessant, wie diese Ausbildung des Kolorits vom Instrumentenbau widergespiegelt wird, wie in unglaublich kurzer Zeit das Bild des europäischen Instrumentariums sich unter dem Einfluß des neuen Raum- und Farbengefühls der Renaissance wandelt. Noch im 15. Jahrhundert herrscht überall Planlosigkeit; die einzelnen Stimmen wurden — natürlich innerhalb der regionalen Palette — von den Tonwerkzeugen gespielt, die gerade zur Hand waren und sich dazu schickten. Um 1500 schafft der Instrumentenbau in Eile aus den Einsiedlern ganze Familien nach dem Vorbild der menschlichen Stimmlagen; Flöten und Bomharte, Geigen und Lauten, alles wird in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßgröße gebaut, um ganze Farbenchöre gegeneinandersetzen zu können und alle Schattierungen bei der Hand zu haben. Und bald geht man weiter. Wie das 16. Jahrhundert das Kolorit mehr und mehr sowohl nach den Glanzlichtern als auch nach den tieferen Dunkelheiten hin erweitert, so setzen die Viererfamilien der Instrumente oben und unten neue Triebe an. Es entstehen die sog. Kleinen und Garkleinen Instrumente mit ihrer hellen und scharfen Klangfarbe und die Großbässe für die dunkeln und satten Schattierungen, und es ist kein Zufall, daß das Werk in dem halben Jahrhundert des ausgehenden Cinquecento und beginnenden Secento durch den Bau der tiefsten Gargroßbässe gekrönt wurde, in jenem Halbjahrhundert, das die Tenebrosi in Italien, Gerard van Honthorst „delle notte“ und Caravaggio, die schwarzmalenden Meister der spanischen Gegenreformation und im Norden Rembrandt erlebte. Schon etwas vorher hatte eine Bewegung eingesetzt, die Palette des Tonmalers durch neue Instrumentenfamilien zu bereichern, indem man die seltsamsten Zwischenstufen und Abwandlungen der Tonwerkzeuge schuf, eine Farbenfülle, die der heutigen überlegen ist, und von welcher der Umstand einen Begriff gibt, daß jene Zeit neben unserer einen Violinfamilie noch eine Gamben- und eine Lyrenfamilie, sowie Geigen, Bastarden und Viole d'amore hatte. Wie mit einem Schlage verblassen diese Farben, verlöschen die Lichter. Nach dem Höhepunkt, dessen klassisches Denkmal Mersenne's „Harmonie universelle“ von 1636 ist, wandern die höchsten und tiefsten und alle Bastardinstrumente auf Kunstkammern und Böden, und der Grundstock des modernen Orchesters, die einfarbige Streichmusik, löst unter der unmittelbaren Einwirkung der englischen Geiger die alte Herrlichkeit ab. Warum? Will man wirklich sagen, die Mode der reichen Orchestrierung sei eben vorbeigewesen, nun habe etwas anderes kommen müssen? Sind Mode und Anderskommenmüssen nicht Symptome für Vorgänge und Entscheidungen, die im Seelenleben stattfinden? Wie will man sich sonst damit auseinandersetzen, daß im gleichen Augenblick gerade Rembrandt, den wir eben nannten, die Farbenschwelgerei der „Nachtwache“ hinter sich läßt und der Welt die Schwarzweißkunst der „Staalmesters“ schenkt, daß gerade damals Frans Hals sein blühendes Kolorit zu einem stillen Grau beruhigt? Ist das Zufall? Ist es Zufall, daß im Zeitalter Bach's die Malerei auf der Wende vom Barock zum Rokoko jene ganz eigene Silbrigkeit hat, die mit akustischen Mitteln von den damals so

gern und reichlich verwendeten Liebesoboen, Gamben und Viole d'amore hergestellt wurde?

Diese wenigen Beispiele mögen genügen. Wir sahen in der musikalischen Form, in der Melodik, Kontrapunktik, Harmonik und Instrumentation bei verschiedenen Völkern durch alle Zeiten hindurch Parallelerscheinungen zu den Werken der Bildenden Kunst. Es waren kleine Beispiele, herausgegriffene Belege, die ohne Zwang und Mühe vermehrt und vertieft werden könnten. Das, was sie mit bindender Kraft aussagen, ist: Musik und Bildende Kunst sind Pflanzen, die aus dem Kunstwollen als ihrer gemeinsamen Wurzel hervorsprießen. Daher wird das innere Verständnis aller musikalischen Erscheinungen auch dann, wenn unser körperliches Ohr versagt, aus den Erscheinungen der Schwesterkunst möglich, die mit ihr gleichen Blutes ist.

[I, 1918/19]

Hugo Riemann

Ein Festgruß

Von

Johannes Wolf, Berlin

Musikgelehrte, Musiker und Musikfreunde vereinigen sich am 18. Juli dankerfüllt in herzlichen Segenswünschen für Hugo Riemann, den Siebzigjährigen. Nur selten sind praktische und theoretische Fähigkeiten, künstlerische und geistige Qualitäten in einer so glücklichen Mischung in einem Menschen vereinigt, wie in dem Jubilar. Staunend bewundern wir seine Arbeitsleistung, groß genug, um das Leben einer ganzen Schar von Schaffenden bedeutungsvoll zu erfüllen. Wohl kein Gebiet ist im Bereiche der Tonkunst aufzuführen, das er nicht in fruchtbringender Weise beackert hätte.

Mit trefflichen musikalischen Gaben ausgestattet, hat er sich in reichem Maße als Tonsetzer betätigt und beachtenswerte Leistungen herausgestellt. Aber er erkannte die größere Stärke seiner pädagogischen und musikwissenschaftlichen Begabung. Seine theoretische Meisterschaft läßt ihn Schüler von der Bedeutung Max Reger's erziehen. Die enge Fühlung mit den praktischen Denkmälern aller Zeiten gibt seinen Werken einen besonderen Einschlag. Schon wenige Blicke in seine große Kompositionslehre zeigen, wie er den Schüler an der Hand der besten Meister der Vergangenheit in lebendiger Weise zum Gipfel der Kunst führen will. Die Kenntnis der alten Lehrsysteme enthüllt ihm neue Wege, veranlaßt ihn zur Aufstellung neuer Methoden. Erinnert sei nur an seine Umgestaltung der Harmonielehre, an seine Funktionsbezeichnungen. Seine Untersuchungen von Melodie und Rhythmus führen ihn zu eingehender Betrachtung des Baues der Weisen und ihrer Motive, zur klaren Abtrennung der musikalischen Satzteile, zur musikalischen Interpunktionslehre. Mag man im einzelnen über die Phrasierungsausgaben denken, wie man will, die Tatsache, daß sie den Musikern den Blick für ihre Kunst geschärft haben, werden selbst ihre Gegner nicht leugnen können. Analysen von Werken Bach's und Beethoven's gewähren einen tiefen Einblick in die Kunstwerkstatt unserer größten Meister.

Hand in Hand mit diesen Studien gehen seine akustischen und ästhetischen Forschungen. Überall beweist sich die Selbständigkeit seines Denkens, überall springen neue Gesichtspunkte hervor, wie in der Akustik seine Untertontheorie und in der Ästhetik seine Lehre von den Klangvorstellungen.



Hugo Riemann
geboren am 18. Juli 1849
zu Großmehlra bei Sondershausen

Überragend aber ist seine Bedeutung als Historiker. Ist das Gebiet der Musikgeschichte so unübersehbar groß, daß es nur durch Spezialisierung gemeistert zu werden vermag, so umspannt es Riemann doch allein durch die Vielseitigkeit seiner Forschung. Kaum ein Sondergebiet ist zu nennen, dem nicht durch seine Studien eine bedeutende Förderung zu teil geworden, keine wichtige Frage, die durch ihn nicht der Lösung wesentlich näher gerückt wäre. In der Notationskunde ist noch heute sein 1878 erschienenes Handbuch gut verwendbar, wenn wir auch in der Aufklärung einzelner Fragen weiter gekommen sind. Hierbei hat Riemann selbst wesentlich Hand angelegt. Seine Studien zur byzantinischen Notation haben, auch wenn sie sich vor der zukünftigen Forschung nur zum Teil halten lassen sollten, die Erkenntnis wesentlich gefördert. Seine Arbeit „Notenschrift und Notendruck" in Roeder's Festschrift gehört mit zu den besten Veröffentlichungen, die in knapper und anschaulicher Form dieses Thema behandeln. Seine „Geschichte der Musiktheorie" ist ein unentbehrliches Handbuch geworden. Mit einer solchen Schärfe wie er hat, um nur eins herauszugreifen, noch niemand vor ihm das Wesen von Organum und Diskant gezeichnet. Enge Fühlungnahme mit der überkommenen Praxis würde das Werk zu einer Glanzleistung deutscher Musikwissenschaft stempeln.

Geradezu mustergültig ist sein „Handbuch der Musikgeschichte", das in 4 Bänden vor allem die formengeschichtliche Entwicklung der Tonkunst darbietet. Gewiß läßt sich der Charakter des Werkes als Handbuch anzweifeln. So manches ist gährender Most, nicht klarer Wein. Aber eine Freude ist es für den denkenden Fachmann, seinen kühnen Gedankengängen auch da zu folgen, wo er nicht gleichen Sinnes ist. Anregend bleibt Riemann selbst in seinen Fehlern. Seine gründliche Kenntnis der Historie, unterstützt von feinem Empfinden für entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge, läßt ihn kaum je im Stich, selbst wenn ihm die Belege fehlen. Immer bleiben seine Urteile anregend und wertvoll. Mag es sich um das Altertum oder um die neuere Zeit handeln, stets hat man das sichere Gefühl, daß er auf festem Boden steht; immer weiß er etwas Besonderes zu sagen. Welche Fülle neuer Gedanken! Berührt sei nur sein energisches Eintreten für die Hebigkeitstheorie in kirchlicher und in weltlicher Liedmusik, sein enthusiastischer Hinweis auf die ars nova der Florentiner, seine grundlegenden Anschauungen über die Aufführungspraxis älterer Zeit, sein eindrucksvolles Wirken für die Anerkennung der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Mannheimer Schule.

Auch auf dem Boden der vergleichenden Musikwissenschaft hat sich Riemann mit Glück betätigt. Seine „Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im gregorianischen Gesange" eröffnet neue und interessante Ausblicke.

Überraschend ist es, wie Riemann bei seiner reichen Arbeit noch Zeit findet, alle Neuerscheinungen mit wachsamen Augen zu verfolgen und jeden neuen, entwicklungsfähigen Keim sofort zu erfassen. Ja, bedeutsamen Werken fremder Literaturen schenkt er soweit sein Interesse, daß er als Übersetzer für sie eintritt. Hingewiesen sei nur auf Gevaert's „Ursprung des römischen Kirchengesanges" und auf Morphy's „Spanische Lautenmeister des 16. Jahrhundert". Und welche bedeutende Arbeitskraft, welches feine Geschick für Lebensbeschreibung hat er nicht an die Neuausgabe und Vollendung von Thayer's „Beethoven" gesetzt!

Umfassend ist aber vor allem seine Herausgebertätigkeit in Bezug auf die Praxis. Emsig zeigt er sich bemüht, wertvolle Denkmäler der Allgemeinheit zu erschließen. Von den Gesängen Neidharts, den Liedern der Florentiner des 14. Jahrhunderts und den Chansons Gilles Binchois' bis hin zu den Deutschen Beethoven's eine schier unübersehbare Kette von Veröffentlichungen streng wissenschaftlicher und volkstümlicher Art. In ihnen spricht häufig der Künstler mehr wie der Gelehrte. Der Wunsch, ältere Werke unserer Zeit näher zu bringen, sie wieder lebensfähig zu machen, läßt ihn vor Änderungen nicht zurückschrecken. Durch gelegentliche Hinzufügung von Tönen, durch Zusatz neuer Stimmen werden sie in modernem Geiste umgeschaffen. Der Historiker wird manchmal betroffen, dem Musiker aber ist der Weg zum Verständnis geebnet. Riemann wirkt eben nicht nur für den engen Kreis der Fachgelehrten. Den Musikern will er zeigen, welche Kraft in den Werken der älteren Zeit schlummert, welche bedeutungsvolle Vordermänner sie gehabt haben. An alle Musikliebenden wendet er sich, um ihnen den Sinn zu öffnen für das viele Schöne, was in früheren Jahrhunderten allenthalben geschaffen worden ist.

Für die breite Masse des kunstliebenden und mit Ernst Musik treibenden Volkes sowie für den gewöhnlichen Fachmann sind seine Katechismen angelegt, prächtige, leicht verständliche Handbücher, die aber auch für den Gelehrten eine Fülle von Anregung bieten.

Die Krone seines Schaffens bleibt jedoch sein Lexikon, das dem Meister wie dem Schüler, dem Fachmann wie dem Dilettanten, dem Musikgelehrten wie dem Berufsmusiker in gleicher Weise dient und durch eine Reihe von Auflagen sich zu einem schier unübertrefflichen Ratgeber verfeinert hat. Das Lexikon besonders hat den Namen Hugo Riemann's in alle Lande hinausgetragen. Er ist vielleicht der einzige Musikwissenschaftler von Weltgeltung. Diesen Ruhm hat er sich aber schwer erkämpfen müssen. Harte Arbeitsjahre liegen hinter ihm, in denen er trotz widriger äußerer Verhältnisse unentwegt vorwärtsgestrebt und Werte über Werte hinausgestellt hat. Ehrungen wurden ihm dafür von den Regierungen nur in geringem Maße zuteil. Aber die Zahl seiner Schüler, die verehrungsvoll und dankbar zu ihm als Meister aufblicken, wächst von Jahr zu Jahr. Ihnen gibt er stets das Beste, was er zu geben vermag. Wird ihm auch einmal, will's Gott nach einem fröhlichen Lebensabend, der Tod die Feder aus der Hand winden, sein Geist wird in seiner Schule lebendig bleiben und sein Wirken seinen Schülern stets als ein leuchtendes Vorbild deutschen Forschertums und deutscher Arbeitstreue vorangehen.

[I, 1918/19]

Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie

Von

Hermann Abert, Leipzig

(Erweiterte Fassung der am 15. Mai 1920 an der Leipziger Universität gehaltenen Antrittsvorlesung des Verfassers)

Die Krisenluft, die seit neuestem durch die Musikwissenschaft weht, hat auch den ehedem so hoch geachteten Forschungszweig der Biographie nicht verschont. Äußerlich freilich steht er üppiger denn je im Flor, und jedes Jahr kommen Dutzende von Musikerbiographien auf den Markt, aber der Kundige weiß auch, wie groß die Zahl der Beiträge ist, die als reine Geschäftsunternehmen oder als sentimentale Erbauungsliteratur, jedenfalls nicht als Wissenschaft anzusprechen sind. Auch unter den ernster zu nehmenden sind so manche, die über gelehrter Sammlerarbeit und minutiöser Kritik und Analyse den Hauptzweck der Biographie aus den Augen verlieren, den Künstler dem Leser in einem lebendigen Gesamtbild vorzuführen, das ihn zum Nacherleben zwingt. Unzweifelhaft ist auf diesem Gebiete eine gewisse Ermüdung und Verflachung eingetreten, wir zehren vom Erbe unserer Väter und sind uns noch nicht genügend bewußt, daß dieses bei der recht veränderten Stellung, die wir heute der künstlerischen Erscheinung gegenüber einnehmen, nicht mehr ausreicht. Schnellfertige junge Leute haben die Biographie denn auch als Kleinkram und ewige Lobhudelei theoretisch bereits zum alten Eisen geworfen und damit glücklich wieder einmal die ihnen nicht passende Anwendung eines Prinzips mit diesem selbst verwechselt. Es verlohnt sich aber doch, sich den Fall erneut klarzumachen und zu untersuchen, ob die Musikforschung von der Biographie überhaupt noch etwas zu erwarten hat und was. Ein geschichtlicher Überblick wird dabei nicht ohne Nutzen sein.

Was wir heute, besonders seit Otto Jahn, unter Musikerbiographie verstehen, geht nicht über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Nicht als hätte früheren Zeiten der Drang gefehlt, sich mit der einzelnen Künstlerpersönlichkeit als solcher näher zu beschäftigen. Schon die Antike kannte derartige Schriften, die sie γένη nannte, weil sie mit der Abstammung der Künstler begannen. Aber sie enthielten nur kurze Nachrichten über ihr äußeres Leben und Verzeichnisse ihrer Werke, soweit sie dem Verfasser bekannt waren, dazu gelegentlich noch ein paar kurze, allgemein orientierende Kunsturteile. Die naive Freude an der Anekdote spielt ebenfalls eine große Rolle, und von da war der Weg zum eigenen Fabulieren nicht weit[1]). So mögen die antiken

[1]) Für den Musikwissenschafter ist es nicht unwichtig zu erfahren, daß gerade Aristoxenos von Tarent in seinen Biographien diese Art der Vermischung von Dichtung und Wahrheit besonders bevorzugt hat.

Musikerbiographien, die wir leider nur sehr fragmentarisch besitzen, wirklich sehr reizvolle Bilder entworfen haben. Biographien in unserem Sinne waren sie nicht, zumal da sie nur zu häufig darauf ausgingen, an den einzelnen Persönlichkeiten bestimmte Typen der Lebenshaltung zu demonstrieren.

Das Mittelalter hatte, in seinen ersten Jahrhunderten wenigstens, kaum Sinn für die künstlerische Einzelpersönlichkeit als solche. Alle die genialen Köpfe, die an dem stolzen Bau des gregorianischen Chorals beteiligt waren, sind uns dem Namen nach verschollen; sie gingen im Dienste der Kirche auf und hatten damit ihren Lohn dahin. Die Theoretiker aber hatten für das Geschichtliche überhaupt wenig Sinn und zudem alle Hände voll zu tun, um der lebendigen Kunst mit ihren, im wesentlichen der antiken Theorie entstammenden Mitteln beizukommen. Kamen fundamentale Neuerungen auf, so wurden sie einigen wenigen Namen zugeschrieben, ganz naiv und ohne jedes geschichtliche Bedenken, und jeder weiß, wieviel Mühe es der modernen Forschung gekostet hat, solche Musikheilige, wie etwa Hucbald oder besonders Guido, von dieser Last wieder zu befreien.

Mit der allmählichen Anerkennung der weltlichen Musik nimmt ja nun freilich auch der Sinn für die einzelne Künstlerpersönlichkeit wieder zu, aber von einem Bedürfnis, ihr Bild auch für kommende Geschlechter festzuhalten, zeigt sich noch auf lange hinaus keine Spur. Es hat geraume Zeit gedauert, bis nur der antike Standpunkt wieder erreicht war, und er ist tatsächlich noch bis ins 18. Jahrhundert hinein grundsätzlich maßgebend geblieben. Wohl werden im 17. und 18. Jahrhundert, zumal als die Lexikographie aufkommt, die Biographien in der verschiedensten Einkleidung häufiger. Der alte Zunftgeist ist auch in dieser Zeit in der Musik noch nicht ausgestorben; man interessiert sich für das Leben und Schaffen, vor allem für die Karriere der Herren Kollegen und sucht sie in kurzen Abrissen der Gesamtheit mitzuteilen. So entstehen die Lebensbeschreibungen von Mattheson und Hiller. Hiller hat außerdem mit seiner Selbstbiographie noch diese Spezialgattung in der musikalischen Literatur eingebürgert. Für ihn kommen freilich dabei nur die Menschen und Ereignisse in Betracht, die ihn auf seiner künstlerischen Laufbahn gehemmt oder gefördert haben, im übrigen spricht er von seinen Schicksalen und Leistungen, ohne jemals den Standpunkt naivster Empirie zu überschreiten. Und ebenso machen es die Biographien. Sie sind sehr häufig Gelegenheitsarbeit, indem sie zugleich als Nekrologe auftreten, namentlich in den Fällen, wo, wie bei Bach, sich um den Meister eine größere Schülerschar gebildet hatte. Da pflegt denn auch der sonst ziemlich nüchterne und verstandesmäßige Ton wärmer und farbenreicher zu werden, aber auch wesentlich subjektiver; ja das Enkomion, die Lobrede, hatte als solches um so freiere Pirsch, als es durch keinerlei historische Betrachtung gebändigt wurde. Im Grunde genommen bleibt auch hier das Bild dasselbe: äußere Biographie mit einigen persönlichen Anekdoten, in denen die ersten naiven Versuche stecken, einer künstlerischen Individualität als solcher gerecht zu werden, Aufzählung der Werke, soweit sie der breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden sind, und zum Schluß manchmal noch ein kurzes abschließendes Kunsturteil, das die Meinung der Fachgenossen über die künstlerische Bedeutung des betreffenden Meisters enthält. Von irgendwelchen historischen Betrachtungen ist keine Spur vorhanden, am allerwenigsten in dem rationalistischen 18. Jahrhundert mit seinem Glauben an den beständigen Fortschritt der Kunst, für den das Vergangene ohne weiteres

auch veraltet war. Daher rührt auch der selbstgerechte Ton vieler derartiger Abrisse, denen man ordentlich die Freude darüber anmerkt, wie herrlich weit es die damalige Gegenwart gegenüber der Vergangenheit gebracht zu haben glaubte.

Gewiß sind alle diese Biographien für uns von unschätzbarem Wert, sei es als Tatsachenmaterial, sei es als Zeugnisse für die Wertschätzung des betreffenden Künstlers in seiner Zeit. Aber Biographien in unserem Sinne sind sie nicht; sie verzichten nicht nur darauf, in das Wesen des Künstlers selbst tiefer einzudringen, sie kennen auch keine Wechselwirkung zwischen ihm und seiner örtlichen und zeitlichen Umgebung. Nicht als ob sie die Zustände und Verhältnisse, unter denen er wirkte, geflissentlich beiseite ließen, aber sie behandeln sie durchweg als Sachen, als Stoff, kurz als unpersönliche, tote Staffage, niemals als lebendige Kräfte. Der Künstler allein hat Geist, Seele, Persönlichkeit, seine ganze Umgebung bleibt totes Objekt, das ihn fördert oder hemmt, je nachdem, aber auf rein äußerliche, mechanische Art.

Ein Umschwung konnte hier erst erfolgen, als jene unüberbrückbare Kluft zwischen dem allein lebendigen künstlerischen Subjekt und dem starren, leblosen Objekt fiel, als an die Stelle einer Welt des Seins, worin alles seinen unverrückbaren Platz und seine feste Gestalt hatte, die Welt des ewigen Werdens trat, als man alles, Natur und Kultur, nicht mehr als etwas Wandelloses, Festes, sondern als etwas Bewegtes, ständig sich Erneuerndes und Entwickelndes auffassen lernte. Herder war der Bahnbrecher dieses neuen Geistes, der eine geschichtliche Betrachtung in unserem Sinne erst ermöglichte. Jetzt steht auch der Künstler nicht mehr für sich allein da, sondern als Glied einer langen Kette von Erscheinungen, jetzt erst wird er zu einer geschichtlichen Größe. Aber auch der Sinn für die Individualität ging Herder darüber nicht verloren, im Gegenteil, er suchte sie gerade auf, er hatte Gefühl für das Werden und für die Individualität zugleich und ist gerade dadurch für die Kunstgeschichte besonders wichtig geworden. Er war denn auch der einzige unserer klassischen Denker und Dichter, der auch musikwissenschaftlich wirklich schöpferische Gedanken ausgesprochen hat.

Es ist ganz natürlich, daß die Strahlen des Herderschen Geistes das noch sehr zarte Pflänzchen der Musikwissenschaft erst spät wirklich zu erwärmen vermochten. N. Forkel war der erste, der in seiner bekannten Schrift über S. Bach deutlich von ihnen berührt war. Zwar ist der eigentliche Entwicklungsgedanke darin noch äußerst schwach vertreten. Es wird kaum versucht, Bach's Vorgänger zu wirklich lebendigen Kräften zu machen, und auch sonst fehlt es nicht an Entgleisungen im Sinne des rationalistischen Fortschrittsglaubens. Dagegen ist der Blick für die künstlerische Individualität schon bedeutend geschärft. Schon daß Bach für Forkel ein überwältigendes inneres Erlebnis war, scheidet ihn von seinen Vorgängern, denen in der Kunst das Alte zugleich auch als veraltet galt. Bach ist ihm eine lebendige Kraft in der Entwicklung der Kunst, deren ungeheure Wirkung in die Zukunft er mit prophetischem Geiste ahnt, und darin liegt sein Fortschritt über den Rationalismus hinaus. Weit weniger glücklich ist er in der Herausstellung der Vor- und Umwelt seines Meisters, die mit diesem selbst noch keine lebendige Verbindung eingehen will und im wesentlichen noch ganz nach der alten Chronistenart behandelt wird.

Hier hat ein weit Größerer eingegriffen, wenn auch kein Musikhistoriker: Goethe. Er hat die Herderschen Ideen im weitesten Maße für die Biographie nutzbar gemacht, weniger in seinen Arbeiten über Winkelmann und Hackert als in seiner großen

Selbstbiographie mit dem bezeichnenden Titel Dichtung und Wahrheit. Er und kein anderer erklärt den großen Abstand, der die Biographie Forkel's von denen der späteren Generationen trennt. Durch Goethe ist auch der musikalische Biograph aus einem Chronisten und Registrator zu einem Dichter geworden, nicht im Sinne des Fabulierens und Fälschens der Tatsachen, sondern ihrer vertieften Erklärung durch das Aufspüren in ihnen selbst liegender, bisher verborgen gebliebener, lebendiger Kräfte. Eine Biographie älteren Stils konnte mit einiger Materialkenntnis und Gewissenhaftigkeit jeder schreiben, jetzt hieß es unter allen Umständen: „Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn." Wir wissen seitdem, daß, wenn irgendein Historiker, so der Biograph ohne eigene Schöpferkraft nicht denkbar ist, denn Dichter sein heißt Unpersönliches beseelen, Totem Leben einhauchen. Das ist aber in der Biographie erstmals bei Goethe der Fall. Er hat die Umwelt des Künstlers aus ihrer Erstarrung gelöst und zu wirklichem, menschlichem Leben gebracht, und die Art, wie die Späteren dieses Vorbild nachgeahmt haben, ist bis auf heute ein besonders wichtiger Gradmesser für ihre biographische Fähigkeit überhaupt geblieben.

Die Musikwissenschaft hatte nun allerdings zunächst mit dem Sammeln und Ordnen ihres immer mächtiger anschwellenden Stoffes alle Hände voll zu tun, sie mußte die Künstler erst besitzen, ehe sie sie untereinander und mit ihrer Umwelt vergleichen konnte. Erst als sie mit der Wiedererweckung der a-cappella-Kunst des 16. Jahrhunderts und der Neubelebung Bach's einigermaßen festen Grund unter den Füßen hatte, begann es sich auch in der Biographie wieder zu regen, und zwar gleich in jenem von Goethe angeregten Geiste. Carl von Winterfeld, der Verfasser des grundlegenden Werks über den evangelischen Kirchengesang, war auf deutschem Boden zugleich der erste, der mit seinem Buche über Johannes Gabrieli 1834 auch der Biographie die Bahn wies. Der Beisatz zum Titel: „und sein Zeitalter" beweist klar, daß es sich nicht hier mehr um die „Lebensbeschreibung eines berühmten Mannes" im Sinne Hiller's handelte, sondern um eine Entwicklungsgeschichte des Individuums innerhalb der Kreise, in die es gestellt war. Und von da ab treten wir in das klassische Zeitalter der Musikerbiographie ein, die durch Jahn's „Mozart", Chrysander's „Händel" und Spitta's „Bach" bezeichnet wird. Ja, sie war geraume Zeit die vornehmste und erfolgreichste Gattung musikgeschichtlicher Forschung überhaupt. Bezeichnend für den damaligen Stand der Dinge ist nur, daß die beiden ersten Glieder dieser Reihe, Winterfeld und Jahn, Dilettanten waren, so unfertig war noch das Haus, in dem die Musikwissenschaft wohnte. Trotzdem war die Bundesgenossenschaft eines Mannes wie Jahn ein großer Glücksfall für sie, nicht nur weil sie damals von der Philologie für ihre eigene werdende Methode sehr viel lernen konnte, sondern weil Jahn wie kein Zweiter imstande war, jenen Goethischen Geist der Biographie auch für die Musikforschung nutzbar zu machen. Man braucht da nur seinen Mozart mit dem von Nissen zu vergleichen. Der gleicht wirklich dem Widder mit dem goldenen Vließ der alten Sage: er häuft eine Unmenge wertvollsten Tatsachenmaterials auf, aber es fehlt ihm die schöpferische Kraft, es zu beseelen, es bleibt bei einem unbehauenen Block, aus dem erst Jahn das Antlitz des Meisters herausgemeißelt hat. Er stellte Mozart nicht allein mitten in seine Umgebung hinein, sondern war zugleich der erste, der in seinen Analysen den Versuch machte, dem inneren Leben seiner Kunst und damit seinem Weltbilde auf die Spur zu kommen und so das wichtige Problem

des Verhältnisses von Kunst und Leben bei einem Musiker zur Erörterung zu stellen.

Allerdings zeigt gerade dieses Jahn'sche Werk deutlich, wie sehr sich die Grundsätze Goethe's inzwischen unter dem Einfluß der Romantik gewandelt hatten. Wohl ist die Freude am lebendigen Gestalten noch ungeschwächt vorhanden, aber sie ist nicht mehr naiv, sie begnügt sich nicht mit dem aus den Quellen erschlossenen Bilde Mozart's, sondern sie idealisiert es, sie konstruiert in echt romantischer Sehnsucht ein musikalisches Märchenland, dessen Fürst eben Mozart ist. Alles, was vorher war, ist lediglich Vorbereitung dieses Höhepunktes, was nachher kam, Epigonentum oder gar Entartung. Was der Philologe Jahn sich niemals erlaubt hätte, gestattete sich der Musikhistoriker im Drange seines romantischen Sehnens: eine außerwissenschaftliche Tendenz. Sie war natürlich ihm selbst völlig unbewußt am Werke und wurde auch von seinem Publikum als etwas ganz Selbstverständliches hingenommen. Der Enthusiasmus, den sein Werk auch bei den Laien weckte, hatte seine guten Gründe. War es doch für dasselbe Publikum geschrieben, wie die Kunst Mendelssohn's, Schumann's und zum großen Teil auch die von Brahms: das gebildete deutsche Bürgertum jener Tage mit all seinen Vorzügen, aber auch mit seinen Grenzen. Wir spüren darin die geistige Regsamkeit und die feine literarische Bildung dieser Kreise an der absoluten Klarheit und Wahrheit der Darstellung, die frei von aller Selbstbespiegelung immer bereit ist, sich selbst und anderen Rechenschaft zu legen, an der zarten Empfindung für alles Edelste und Beste im Leben, an der erlesenen Kunst des Aufbaues und Ausdrucks, die allem Aufdringlichen und Unechten peinlich aus dem Wege geht.

Freilich wollen wir die zeitliche Begrenztheit jenes Ideals nicht übersehen. Es hat etwas Bürgerliches, Wohlanständiges, wenn auch im allerbesten Sinne, es gleicht einem Mozartbilde, das für die gute Stube eines damaligen deutschen Bürgerhauses bestimmt ist, geschmackvoll und fein ausgeführt, aber im wesentlichen auf Geschmack und Anschauungswelt der Bewohner berechnet. Dieses Publikum war in Kunstdingen durchaus nicht etwa oberflächlich oder gar philisterhaft, im Gegenteil, es hatte Stilgefühl und ein wirkliches inneres Verhältnis zur Kunst. Aber sein Geschmack lief nicht in der Richtung des Dionysischen, er schätzte das Ebenmaß der Form über alles und wünschte, was den Ausdruck anbetraf, nicht durch irrationelle Ausbrüche gestört zu werden; kein Wunder, daß Mendelssohn der Mann des Tages war. Diesem Ideal hat sich nun auch Jahn's Mozart anpassen müssen. Jahn empfindet es als einen Hauptvorwurf der Mozart'schen Kunst, daß sie den Gärungsprozeß, den sie ihrem Schöpfer gekostet habe, dem Hörer erspare. Mozart ist für ihn der Meister des Fertigen, Abgerundeten, des vollkommenen Ebenmaßes, er kennt bei ihm keine Überraschungen, keine seelischen Abgründe, keine plötzlich hervorschießenden Leidenschaften. Merkwürdig, derselbe Meister, der seiner eigenen Zeit noch als ein unheimlicher Romantiker gegolten hatte, wird jetzt, im Zeitalter der Romantik, zum Klassiker, wie sich ihn das damalige ruheselige deutsche Bürgertum dachte: im Sinne einer reinen, von keinem Erdenrest der Leidenschaft getrübten, nach Nietzsche's Wort apollinischen Schönheit. Die ganze bläßliche Idealgestalt des „göttlichen Amadeus" mit ihrem verwaschenen Himmelblau, die heute noch in den Köpfen vieler Laien ihr fragwürdiges Wesen treibt, stammt aus dieser Quelle.

Mit jener Art der Charakteristik hängt aber aufs engste eine Eigentümlichkeit der Jahnschen Forschungsmethode zusammen, die in der übrigen romantischen Geschichtsschreibung ihre Analogien hat. Jahn hat zwar für das äußere Lebensbild seines Helden die Quellen mit mustergültigem Fleiß zusammengetragen, für die seiner Zeitgenossen und Vorgänger dagegen sich mit einer bloßen Auswahl begnügt, die er eben nach jenem vorgefaßten Ideal traf. Hier liegt die Achillesferse des Werkes, und der erste, der sie klar erkannt hat, war der Händelbiograph Chrysander. Er ist bereits das Kind einer neuen, realistischeren Zeit, die sich offen gegen eine solche Idealisierung geschichtlicher Bildungen wandte, eine unbefangenere Auffassung predigte und vor allem eine methodische Quellenforschung verlangte. Was er für seinen Händel anstrebt, ist nicht mehr eine bloße Auswahl, sondern die Gesamtheit der Quellen, und hier gelangte er sehr bald zur Erkenntnis, daß seine Aufgabe mit den Mittel seiner Zeit unlösbar war. Die Folgerung aber, die er aus dieser Erkenntnis zog, war die, daß er seinen Händel lieber unvollendet ließ, als daß er die Lücken durch eigene Konstruktionen im Stile Jahn's ausgefüllt hätte, und seine ganze Kraft den Quellen selbst zuwandte, den Werken Händel's und seiner Zeit. Das war ja in damaliger Zeit das Hauptziel aller Musikforschung: Sammlung, Kritik und Analyse der einzelnen Denkmäler. Es war durchaus berechtigt, denn nur so ließ sich die unaufhörlich zuströmende Menge an Stoff überhaupt bewältigen und die frühere Lückenhaftigkeit der Kenntnisse beseitigen. Ein gesundes Selbstbewußtsein beflügelte die Arbeit dieser Generation, das mit jedem neuen Funde, jeder glücklichen Entdeckung wuchs. Die Monographie wurde die Lieblingsform der Untersuchung. Mitleidig sah man auf die unkritischen Spekulationen der älteren Zeit herab und begann bereits, allem als unwissenschaftlich zu mißtrauen, was sich nicht aus den einzelnen Quellen und Akten dokumentarisch belegen ließ. Man arbeitete damit im Grunde noch weit philologischer als der Philologe Jahn in seinem Mozart. Jeder junge Musikwissenschafter, der das Glück hatte, einen Denkmälerband herausgeben zu dürfen, übte da mit ebensoviel Fleiß wie Stolz die Künste der recensio und emendatio, und rein antiquarische, besonders archivalische Studien stiegen immer höher im Preise. Auch die Biographie weist merkliche Spuren dieses Geistes auf, wie Schmid's „Gluck“ und Thayer's „Beethoven“ in seiner ersten, noch nicht von Riemann ergänzten Auflage beweisen. Da wird das äußere Leben der beiden Meister dokumentarisch bis ins Kleinste untersucht, größtenteils auf ganz neue Grundlagen gestellt und in derselben minutiösen Weise auch ihre Umwelt durchforscht: man hat oft geradezu den Eindruck mit peinlichster Sorgfalt ausgeführter und aneinander gereihter musikalischer Ortschroniken aller der Plätze, an denen die Meister tätig waren. Aber bei dieser Feststellung des Tatsächlichen blieb es auch: die Kunst ging leer aus. Und doch war man sich bei aller Anerkennung des Geleisteten bald darüber einig, daß man damit erst am Anfang der eigentlichen Arbeit stand.

Hier griff nun Ph. Spitta mit seinem „Bach“ ein. Er ging insofern wieder auf Jahn zurück, als er alle Einzeläußerungen Bach's von dem Gesamtbild aus beurteilt, das er in seiner Seele trägt. Auch ihm ist es nur auf diese Weise gelungen, das ungeheure Material zu sichten und die Gestalt des Meisters lebendig herauszuarbeiten. Auch jenes Gesamtbild weist noch so manchen romantischen Zug im Sinne Jahn's auf. Andererseits offenbart sich Spitta aber deutlich als Sohn einer weit moderne-

ren Zeit. Er ist nicht allein weit exakter in seiner Methode der Quellenbenützung und Kritik, sondern auch merklich von der neuen Bewegung in der Wissenschaft berührt, der es nicht mehr bloß um Künstlergeschichte, sondern um die innere Geschichte der Kunst zu tun ist. Denn bereits war auf den Empirismus der älteren Zeit der natürliche Rückschlag gefolgt, in dessen Wirkungen wir heute noch mitten drin stehen. Immer dringlicher erhob sich der Ruf nach der Behandlung größerer Zusammenhänge an Stelle der bisherigen Klein- und Mosaikarbeit, womöglich nach einer umfassenden Darstellung der gesamten Musikgeschichte. Daß dieses Ziel mit dem einfachen Aneinanderreihen der Ergebnisse der Einzelforschung nicht zu erreichen war, sah man bald ein; es galt da, sich zunächst einmal von dem alten Respekt vor der einzelnen Kunsterscheinung als solcher loszusagen und durch Vergleichen und Gruppieren zu höheren Einheitsbegriffen zu gelangen, um so das verwirrende Durcheinander zu klären. Die Schwierigkeit dabei war nur die, für dieses Gruppieren und Ordnen die geeigneten Kategorien zu finden. Ambros z. B. spricht von einer Periode der Niederländer, der Renaissance, Palestrina's. Soviel Kapitel, soviel Kategorien. Das eine Mal wird ein bestimmtes Volkstum, das andere Mal eine allgemeine Geistesbewegung, das dritte Mal ein einzelner Künstler als richtunggebend aufgestellt, und gemeinsam ist allen drei Kategorien nur, daß die Gesetze der Entwicklung in letzter Linie nicht innerhalb, sondern außerhalb der Musik selbst gesucht werden. Es wird da gewissermaßen der Baum der Tonkunst einerseits nach dem Erdreich beurteilt, aus dem er seine Säfte zieht, andererseits nach den Früchten, die er trägt; der Stamm selbst mit seinem organischen Wachstum bleibt unberücksichtigt.

Hier griff nun die jüngste Richtung ein, mit ihrem bisher konsequentesten Vertreter H. Riemann an der Spitze. Man darf nur Überschriften seines Handbuchs wie „Der durchimitierende Vokalstil" oder „Das Generalbaßzeitalter" mit den genannten Ambros'schen vergleichen, um sich des Unterschiedes bewußt zu werden. Hier ist die Musik keine Provinz des allgemeinen Geistes- und Kulturlebens mehr, sondern ein Organismus, der sich aus seinen eigenen Gesetzen heraus entwickelt und seine besonderen Probleme stellt. Die Verwandtschaft dieser neuen, stilgeschichtlichen Methode mit der entsprechenden kunstgeschichtlichen springt sofort in die Augen, und die Spuren des Wölfflin'schen Einflusses sind denn auch bei unserer jüngsten Generation mit Händen zu greifen. Es ist das erste Mal, daß wir unserer nächsten Nachbardisziplin methodologisch eine große Förderung verdanken. Sie liegt in den allgemeinen Ideen und Zielen, die sie uns gewiesen hat; gehen müssen wir freilich unseren Weg nach wie vor allein, und eine einfache Übertragung der „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" auf das Musikalische, wie sie neuerdings immer wieder versucht wird, kann nur zur Unfreiheit und Unfruchtbarkeit führen. Von der Pflicht, unsere eigenen „musikgeschichtlichen Grundbegriffe" aufzustellen, kann uns die Bundesgenossenschaft der Kunstgeschichte nun und nimmer entbinden.

Nun ist freilich jene ältere kulturgeschichtliche Stilmethode durch die neue formale keineswegs antiquiert, denn die Musik bleibt nach wie vor bei allen ihr eigentümlichen Gesetzen formaler Entwicklung auch eine Ausdruckskunst, die es mit dem seelischen Leben des Einzelnen wie ganzer Zeiten und Völker zu tun hat. Wir müssen also zu einer Synthese beider zu gelangen suchen, nicht im Sinne des bekannten goldenen Mittelwegs, der hier wie immer an den Problemen behutsam vorbeischleicht,

indem er uns verleitet, bald da, bald dort vereinzelte Früchte zu pflücken, sondern im Sinne einer reinlichen Scheidung zwischen dem, was in der Geschichte sich nur auf die rein musikalische Darstellungsform bezieht, und dem, was Symbolwert hat. In keiner Gattung tritt dies wohl deutlicher zutage als in der Biographie.

Ihr Gegenstand ist nach der landläufigen Anschauung das äußere und innere Werden einer Künstlerpersönlichkeit. Die naive ältere Zeit suchte dieses Ziel durch einfaches Aneinanderreihen einzelner Tatsachen zu erreichen, die neuere späht nach den Gesetzen dieses Werdens aus und erblickt in den einzelnen Werken die Stationen der Entwicklung. Am Schlusse pflegt dann meist noch ein „zusammenfassendes" Kapitel zu stehen, worin auf Grund des Vorhergehenden ein Gesamtbild des Künstlers entworfen wird. Dahinter steckt das instinktive Bewüßtsein davon, daß es nicht damit getan ist, herauszustellen, wie der Künstler sich entwickelt hat, sondern daß der Biograph noch die weitere Aufgabe hat, zu zeigen, wer der Künstler war, der sich hier entwickelt; es ist der halb uneingestandene Trieb, das Schaffen eines Genies als Einheit, nicht bloß als Entwicklung zu erkennen. Jene induktive Methode ist das richtige Erbteil der Periode der Einzelforschung. Tatsächlich mag es manchem derartigen Biographen vorgekommen sein, daß er beim Beginn seiner Arbeit noch nicht wußte, wie das schließliche Bild seines Helden aussehen würde, und vielen zerfließt es bei diesem Verfahren überhaupt unter den Händen.

Und doch steht bei einiger Überlegung ganz außer Zweifel, daß über alle einzelnen Äußerungen eines Künstlers nur der richtig entscheiden kann, der ihn zuvor als Ganzes erlebt hat. Wie sollte er sonst Wesentliches und Unwesentliches zu unterscheiden vermögen? Und wer vermöchte z. B. die Eigenart einer Beethoven'schen Sinfonie zu erfassen, der nicht zuvor ein Gesamtbild des Meisters in seiner Seele trägt? Das gewinnen wir aber durch kein noch so methodisches Durchstöbern des historischen Tatbestandes allein, sondern nur durch ein Erleben des Künstlers als einer Einheit. Das ist die unerläßliche Vorbedingung für die Analyse; sonst fördert sie eine Menge von Zufälligem, Unwesentlichem und Willkürlichem zutage, das die Erkenntnis nur hemmt.

Hier scheiden sich die Wege. Wer jenes Erlebens nicht fähig ist, sollte die Hände von der Biographie lassen, es läßt sich durch keinerlei begriffliche und methodische Künste ersetzen. Je stärker andererseits jene Erlebensfähigkeit eines Biographen ist, desto tiefer wird er in das Wesen des Künstlers einzudringen vermögen. Es sich ganz zu eigen zu machen wird freilich keinem gelingen. Nach wie vor bleibt der Satz bestehen, daß auch in der Musik die Biographien großer Meister mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden sollten.

Durch das alles ist nun aber die exakte, wissenschaftliche Methode nicht etwa zum überwundenen Standpunkt geworden. Dem ernsten Forscher wird sie immer etwas Selbstverständliches bleiben, denn sie bahnt ihm erst den Weg zur Erkenntnis der Werke seines Meisters, und nur der Kunstschwätzer, der das eigene liebe Ich höher schätzt als den Künstler, pflegt darauf zu verzichten — wir haben davon leider in der Biographie heutzutage übergenug. Aber mit der exakten Methode allein ist es nicht getan, sonst verschiebt sich der Schwerpunkt abermals vom Künstler auf den Biographen und droht die Gefahr, daß das Werk eines Meisters zum Tummelplatz für allerhand vorgefaßte Theorien wird.

Mit der Forderung der eigenen Erlebnisfähigkeit, die an den Biographen zu stellen ist, hängt aber die weitere unbedingter Ehrfurcht vor dem Künstler und seinem Werk eng zusammen. Nicht in dem Sinne, daß der Biograph seinen Helden zu „idealisieren" hätte, denn hinter dieser Art, die die Biographie schon so oft in Mißkredit gebracht hat, steckt im Grunde genommen nur der allzumenschliche Trieb, den Künstler zu einem verklärten Bilde des eigenen Wesens umzufälschen. Der Biograph hat überhaupt nicht das Amt eines Zensors, sondern kann nur darstellen, was er an einer Kunst gemäß seinem Erleben und Wissen für vergänglich und lebendig hält. Persönliche Wärme der Darstellung ist sicher eine Zierde jeder Biographie und ergibt sich eigentlich aus der ernsten Hingabe an den Gegenstand von selbst, aber sie darf von der Darstellung nie auf das Urteil übergreifen.

Vor allem sollte sich der Biograph von Anfang an über das Wesen des künstlerischen Schaffens klar sein, namentlich über die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben. Die Romantik war da in ihrem Bestreben, die verschiedenen Lebensformen beständig ineinander gleiten zu lassen, geneigt gewesen, als Urquell des musikalischen Erlebnisses, das im Kunstwerk seinen Niederschlag findet, ein außermusikalisches anzunehmen, das in Natur, Geschichte, Moral, täglichem Leben usw. wurzelte. Bezeichnend ist dafür das Wort R. Schumann's: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst," und auch sonst hören wir immer wieder die Ansicht, daß hinter jedem guten Tonstück ein bedeutender Lebensvorgang stehen müsse. Heutzutage dagegen gilt sehr häufig das gerade Gegenteil, nämlich der Satz, daß das Leben eines Künstlers mit seiner Kunst überhaupt nichts zu tun habe. Es ist ganz klar, daß diese verschiedenen Standpunkte auch ganz verschiedene Arten von Biographien ergeben müssen.

Für die ältere Zeit, z. B. die Bach'sche, scheint zunächst die romantische Anschauung zuzutreffen, da ja damals „auf Bestellung gearbeitet", d. h. dem Künstler jenes Erlebnis von bürgerlicher oder höfischer Seite suggeriert wurde. Tatsächlich wird bei einem Durchschnittskantor, der zu irgendeinem Ratsfest eine Kantate zu komponieren hatte, der Verlauf auch so gewesen sein, daß er zunächst die Vorstellung dieses Festes genau so in seiner Seele erlebte, wie jeder andere Bürger, und aus ihr heraus dann sein Werk schuf. Dürfen wir denselben Maßstab aber auch ohne weiteres auf einen schöpferischen Geist wie Bach übertragen? Wir wissen zur Genüge, wie oft er in derartigen Werken die gemeine, bürgerliche Sphäre überschritt und dadurch Anstoß erregte, wie weit sich seine Auffassung gelegentlich von der des damaligen Normalmenschen entfernte. Das läßt doch darauf schließen, daß seine Art des Erlebens eine andere war als die des Durchschnittskantors, daß zum mindesten die bürgerliche Seite des Falles für ihn lange nicht dieselbe Rolle spielte wie für jenen. Darin besteht aber schließlich eben das Wesen des Genies als des wirklich schöpferischen Menschen, daß sein Weltbild von Anfang an ein ganz anderes ist als das des nichtschöpferischen. Es war die Notwehr des Genies gegenüber der gewöhnlichen, bürgerlichen Welt, wenn Bach immer wieder mit Nachdruck sein Künstlertum betonte, und nicht als Bürger der und der Stadt, sondern als Künstler, aus seiner eigenen, ganz anders gearteten Wirklichkeit heraus schuf er sein Werk. Man vergegenwärtige sich ferner nur einmal den Unterschied in dem Schaffen der beiden Mozart's. Für Leopold, den Vater, war das Komponieren eine willkürliche Beschäftigung, die er je nach seinen

amtlichen oder privaten Verpflichtungen ausübte oder auch liegen ließ. Für Wolfgang dagegen war es die allerprimärste Äußerung seines Lebens, er konnte nicht bloß, wenn er wollte, es gab für ihn überhaupt kein Nacheinander von Wollen und Können, sondern nur ein Müssen. Was folgt aber daraus? Doch wohl das, daß für das Schaffen des Genies jene äußeren, außermusikalischen Erlebnisse nicht die entscheidende Rolle spielen, sondern daß das künstlerische Erlebnis eben auch das ursprüngliche ist. Gewiß haben wi. von Bach wie von Mozart Werke, die auf das Schaffen des bloßen Talentes, das „Inmusiksetzen" eines äußeren Erlebnisses hinweisen, aber gerade sie empfinden wir als weit weniger lebendig, von einem schwächeren Kunstimpuls getragen.

Dieses Unterschiedes von Genie und Talent wird der Biograph stets eingedenk bleiben müssen. Es geht nicht an, alle Künstler nach demselben Schema: a) Leben, b) Werke zu behandeln, wie denn überhaupt eigentlich ein jeder seine besondere Form der Biographie verlangt. Bei einem Genie wird überhaupt eine strikte Trennung von Leben und Werken nicht möglich sein. Denn wenn, wie vorhin bemerkt, das künstlerische Schaffen die allerprimärste Form seines Lebens ist, so wäre es ganz widersinnig, daneben noch einen andern, von diesem prinzipiell verschiedenen Trieb anzunehmen, der sein äußeres Leben beherrschte. Im Gegenteil, es ist dieselbe Grundkraft, die hier wie dort am Werke ist; ihre Äußerungen sind wohl mehr oder minder dem Grad, niemals aber der Art nach verschieden. Allerdings heißt es auch in der Darstellung des äußeren Lebens Zufälliges und Typisches voneinander unterscheiden. Die bequeme Methode des bloßen Registrierens von historischen Tatsachen hat mit große Schuld daran, daß jene widernatürliche Trennung von Kunst und Leben überhaupt aufkommen konnte.

Man darf sich nun freilich jene dem Genie eigene, besondere Art des Erlebens nicht so vorstellen, als bestünden zwischen seiner Welt und der seiner Umgebung überhaupt keine Beziehungen. Gewiß hat es Urerlebnisse, die nur ihm gegeben sind, und ihr künstlerischer Niederschlag pflegt dann auf den Hörer den überwältigendsten, häufig allerdings auch den verwirrendsten Eindruck zu machen. Beethoven's letzte Quartette sind ein typisches Beispiel dafür. Daneben findet aber jeder Künstler eine gewisse Menge von Bildungsstoff in seiner Zeit vor, den er sich erst aneignen und in ein eigenes Erlebnis verwandeln muß. Man denke nur z. B. an die sog. „Gesellschaftsmusik" des 18. Jahrhunderts. Damals bestand ein von Künstlern wie Publikum gleichermaßen anerkanntes Bildungsideal, eine Summe bestimmter Form- und Stilgesetze, die das Erleben des Künstlers in eine bestimmte Richtung drängte. Da kommt es nun vor allem darauf an, festzustellen, wieweit der Künstler im einzelnen Falle dem Drucke dieses äußeren, nicht aus ihm selbst stammenden Bildungsideales nachgibt oder sein eigenes, ursprüngliches Erleben dagegen durchsetzt. Es kann vorkommen, daß er sich vollständig von jenem Ideal dahintreiben läßt und sich damit begnügt, dessen Gehalt einfach nachzuerleben, und derartige Werke pflegen denn auch in ihrer Wirkungskraft mit dem Schwinden jenes Ideals zu verblassen. Es kann aber auch der Fall eintreten, daß der Künstler sich zwar gleichfalls noch an jene Tradition hält, sie jedoch mit der Urkraft des eigenen Erlebens durchdringt und dadurch umbiegt und erweitert. Typisch dafür sind Mozart's Klavierkonzerte aus den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts: sie verkörpern noch fühlbar das Ideal der alten Ge-

sellschaftsmusik, aber es ist bereits persönlich gefaßt und gedeutet. Natürlich gibt es zwischen diesen verschiedenen Arten des Erlebens zahlreiche Misch- und Übergangsformen. Es kann z. B. ein Künstler von einem überlieferten Bildungsstoff ausgehen und ihn doch mit seinem eigenen Urerlebnis so durchglühen, daß er nur noch wie ein Schatten daneben herläuft, wie dies im Gluck'schen Musikdrama der Fall ist. In allen diesen Fällen hat der Biograph nicht allein das Amt des Historikers, sondern auch das des Psychologen auszuüben.

Ein weiterer wichtiger Punkt, über den er sich vor seiner Arbeit klar werden muß, betrifft das Wesen des künstlerischen Schaffens, besonders was den Anteil des sogenannten Kunstverstandes und der Phantasie betrifft. Soviel mit diesen Ausdrücken operiert wird, so wenig Klarheit herrscht über die Art des Zusammenwirkens dieser beiden Kräfte. Die eine Partei leugnet jede Beteiligung des Kunstverstandes zugunsten der Phantasie, die andere nimmt, ziemlich rationalistisch, ein sozusagen umschichtiges Arbeiten beider an. Hier gilt es zunächst einmal den Begriff des „Kunstverstandes" schärfer zu erfassen. Versteht man darunter unser Wissen um die Kunst im allgemeinen, so kann er wohl bereits Geschaffenes kritisieren, aber kein einziges Gebilde selbst hervorbringen, weder bei der Aufstellung noch bei der Verarbeitung der Gedanken, er kann die Phantasie zu einem neuen Schöpferakt anspornen, aber ausführen muß sie ihn allein, da sein Gebiet das Erkennen, Wissen und Ordnen, nicht aber das Schaffen ist. Jeder Künstler, der nicht gerade einem triebhaften Naturalismus huldigt, wird ihn in größerem oder geringerem Maße besitzen, aber mit der schöpferischen Potenz als solcher hat er nichts zu tun, sonst müßten ja z. B. die hochgebildeten Künstler der Romantik den Klassikern unbedingt überlegen sein. Man soll diesen Kunstverstand gewiß nicht unter-, aber auch nicht überschätzen, denn er hat es mit Gesetzen und Regeln zu tun, die einer bereits geschaffenen, also vergangenen Kunst entstammen. Der wirklich schöpferische Musiker aber geht nicht darauf aus, bereits Gesagtes noch einmal zu sagen, sondern darauf, Neues zu schaffen; bewegt er sich einmal, wie dies ja bei allen großen Meistern mitunter vorkommt, ausschließlich unter dem Zeichen der Vergangenheit, so haben wir sofort den Eindruck des weniger Lebendigen, des „Akademischen". Jenes Neue aber wird er wiederum mit der Phantasie allein nicht erzeugen können. Denn jedes Kunstwerk ist Schöpfung und Gliederung zugleich, und zu dieser Gliederung bedarf es allerdings wieder einer Art von „Kunstverstand", die sich aber von jener andern grundsätzlich dadurch unterscheidet, daß sie ihre Gesetze und Regeln nicht von der vergangenen Kunst holt, sondern aus der Richtung des jeweilig neu zu schaffenden Werkes, mithin der Tätigkeit der Phantasie parallel läuft. Jeder aufmerksame Hörer kann die Wirksamkeit dieses „schöpferischen Kunstverstandes", wie man ihn im Gegensatz zu jenem rein kritischen nennen könnte, selbst verfolgen, wenn er dem den einzelnen Motiven innewohnenden Drang, sich zu größeren Gliedern zusammenzuschließen, seine besondere Aufmerksamkeit schenkt. Es hat in der Musikgeschichte ganze Perioden gegeben, wo dieser „schöpferische" Kunstverstand an Bedeutung für das Kunstschaffen sogar die Gebilde der Phantasie überwog. Man denke an die berühmten „Plagiate" Händel's. Hier liegt eben das Schöpferische nicht in der Erfindung, sondern in der Gliederung und Entwicklung.

Das alles sind Vorfragen, die der Biograph lösen muß, wenn er überhaupt zu

seinem Gegenstand die richtige Stellung gewinnen will. Auch hier wird er sehr bald merken, daß der gefährlichste Feind, der ihm droht, die Schablone und das damit verbundene Vorurteil ist. Seine Aufgabe ist nicht, in das Gesamtwerk eines Künstlers nach seinem eigenen Geschmack Dinge hineinzulesen und darnach seine Zensuren auszuteilen, sondern den darin beschlossenen lebendigen Gehalt, so weit es ihm möglich ist, herauszuholen. Dazu ist aber nötig, daß er sich darüber klar ist, was daran wesentlich ist und was nicht. Natürlich ist dabei unbedingte Voraussetzung, daß er den ganzen Tatbestand kennt, nur dann hat er das Recht zur Kritik, die ja dem Buchstaben nach nichts anderes bedeutet als die Kunst des Unterscheidens. Es ist ein Fehler so vieler Biographien, daß sie ganz wahllos Stoffmengen auftürmen und den Weizen nicht von der Spreu zu sondern wissen. Was aber einer als Biograph bedeutet, zeigt sich nicht darin, daß er möglichst viel Tatsachenmaterial zusammenbringt, sondern in der Art, wie er es zu sichten und zu gestalten versteht, nicht in der Vielheit des Gebotenen, sondern in der Auswahl; sie ist das beste Kriterium dafür, was er an der betreffenden Erscheinung wirklich für lebendig hält. Wir müssen auch in der Biographie vom bloßen Sammeln und Wissen zum Gestalten vordringen. Sie wird damit vom Anfang an auf eine breitere Basis treten und sich nicht mehr mit der seelischen Entwicklung des einzelnen Künstlers, geschweige denn mit einer Aufzählung einzelner Kunsttatsachen begnügen.

Das Hauptproblem der Biographie ist bekanntlich das Verhältnis der Einzelpersönlichkeit zur Gesamtentwicklung. Früher war man der Meinung, die Summe der Wirksamkeit der einzelnen historisch gegebenen Künstler mache die Musikgeschichte aus, eine bekannte neuere Theorie will dagegen den Künstler lediglich zum Erzeugnis seiner Abkunft und Umgebung stempeln, die moderne Stilgeschichte endlich neigt dazu, ihn zum Vollstrecker der dem Organismus der Tonkunst innewohnenden Gesetze zu machen. Zunächst bleibt der Satz zu Recht bestehen, daß die eigentliche Bedeutung eines Künstlers in dem liegt, wodurch er sich von der Masse unterscheidet; selbst da, wo er Dinge verkündet, die in der Potenz in seiner Zeit oder in seinem Volke bereits beschlossen waren, tut er das stets in einer für jene unerwarteten Weise und ruft dadurch Reibungen und Mißverständnisse hervor. Andererseits geht es aber auch nicht an, die Einzelpersönlichkeiten als das Letzte zu betrachten, sondern wir müssen versuchen, die Kräfte zu erkennen, die in ihnen wirksam sind, die Wirkungen und Gegenwirkungen, die sich in dem Vielerlei von Einzelpersönlichkeiten offenbaren. Das drückt deren Wert nicht etwa herab, sondern bestätigt ihn sogar, denn sie sind die individuellen Symbole, in denen sich die allgemeine Lebensbewegung widerspiegelt. Von diesem Standpunkt hat aber auch die Biographie ihre Aufgabe aufzufassen. Sie soll an einem bestimmten Beispiel diesen Vorgang erläutern und zeigen, welche allgemeinen Kräfte in dieser einen schöpferischen Persönlichkeit Gestalt gewonnen haben. Im Gegensatz zu der horizontalen Linie der allgemeinen Musikgeschichte gibt sie einen Querschnitt durch die lebendige Entwicklung.

Ihre Aufgabe wird somit eine doppelte sein. Sie wird erstens darzutun haben, wie sich im einzelnen Künstlerleben — dies in dem oben genannten Sinne des engsten Zusammenhangs von Leben und Schaffen verstanden — der Geist seiner Zeit und seines Volkes im allgemeinen widerspiegelt, und zweitens, wie dieser Geist in dem Künstler einen persönlichen Ausdruck annimmt.

Die erste Aufgabe hat es mit den Strömungen zu tun, die auch ohne Beziehung auf den einzelnen Künstler geistesgeschichtliche Bedeutung haben. Dazu gehören die zahllosen Imponderabilien, denen er unterliegt, die verschiedenen geistigen Atmosphären, in die ihn sein Lebensgang der Reihe nach hineinstellt und die sein Werden, ihm selbst oft unbewußt, bestimmen. Sie brauchen durchaus nicht immer musikalischer Natur zu sein. Meisterhaft hat z. B. Chrysander das politische Leben Englands geschildert, das auf Händel Einfluß gewann. Bei Bach gehört hierher der Gegensatz zwischen Orthodoxie und Pietismus, bei Mozart das Humanitätsideal seiner Zeit und die Freimaurerei, bei Beethoven der Geist Kant's und der französischen Revolution, bei den Romantikern die zeitgenössische Literatur und Philosophie. In musikalischer Hinsicht kommt da zumeist die jeweilige Organisation der Musikpflege in Betracht, aber auch die Gesamtheit aller der Kunstgattungen, die der Künstler vorfindet, als solcher, sofern es sich nicht um einzelne, für ihn besonders bedeutungsvolle Vertreter handelt. Man sieht daraus aber auch zur Genüge, daß die musikalische Biographie die allgemeine Kulturgeschichte unmöglich entbehren kann. Schließlich ist ja die Musik auch keine Seite des geistigen Lebens, die hinter einem undurchdringlichen Stacheldraht ein selbstgenügsames Sonderdasein führen müßte.

Alle diese Betrachtungen gelten in letzter Linie dem Zeitalter, dessen charakteristische Eigentümlichkeiten, so weit sie sich in der einzelnen Persönlichkeit widerspiegeln, zur Darstellung gelangen. Ohne Zweifel stellt diese Seite an die kritische Fähigkeit des Biographen besonders hohe Anforderungen, wenn sie nicht starre Staffage bleiben, sondern ein lebendiges Bild geben soll. In der Beschränkung der Auslese wird sich auch hier der Meister zeigen, denn der Biograph eines Musikers hat keine selbständige Kulturgeschichte zu schreiben, sondern nur den Künstler in den Kulturkreis hineinzustellen, dem er angehört. Was darüber hinausgeht, kann seine Darstellung nur trüben, nicht fördern.

Ähnlich steht es mit Natur, Landschaft und Volkstum. Der Einfluß, den Anlagen und Sitten eines bestimmten Volkes und Stammes auf den ihr angehörenden Künstler ausüben, pflegt sich dem Blick des Forschers am leichtesten zu erschließen; man denke nur an das lokale Gut, das in Bach's Passionen, ja noch in Mozart's Opern steckt. Schwieriger ist dagegen schon der Einfluß von Natur und Landschaft zu erkennen. Hat es doch in Deutschland ganze Generationen von Künstlern gegeben, man denke an das 18. Jahrhundert, die die Natur nicht aus den Empfindungen ihres eigenen Volkes, sondern aus dem der in der Musik damals herrschenden Italiener heraus schilderten. Erst von der Romantik bricht sich das deutsche Naturgefühl auch in der Musik allgemein Bahn, und der Einklang zwischen Landschaft und Gefühl wird erreicht. Bei Haydn sind noch alle Naturbilder italienischen, d. h. im Grunde antiken Geistes, die Natur, die ihn selbst umgab, kommt kaum in Betracht. Bei Wagner dagegen könnte man aus seinen Naturbildern fast schon allein eine kleine Biographie schreiben, soweit die Stätten seines Schaffens in Betracht kommen, von dem Meerbild des Holländers bis zu den Gebirgsbildern des Rings.

Damit sind wir bereits bei jener zweiten Aufgabe des Biographen angelangt, der Darstellung der persönlichen Gestalt, die Welt und Zeit unter den Händen des einzelnen Künstlers annehmen. Hier handelt es sich nicht mehr um ein bloßes Empfangen, sondern um ein aktives Sichauseinandersetzen des einzelnen Künstlers mit seiner Um-

gebung, um ein selbständiges Weiterbilden bereits vorhandenen Gutes. Daß kein absolutes Neubilden stattfindet, wird allgemein zugegeben, da ja auch das größte Genie an bestimmte, primär gegebene Darstellungsformen gebunden ist, über die der Einzelne nicht hinauskann. Selbst der wütendste Stürmer und Dränger vermag sich von der Tradition nicht loszureißen. Es ist ferner auch ganz natürlich, daß jeder Künstler sich zunächst von dem Strome treiben läßt, ehe er allmählich die Kraft findet, gegen ihn zu schwimmen, und es ist nicht unwichtig, sich die Art zu vergegenwärtigen, wie sich die verschiedenen Meister zur Tradition gestellt haben. Da haben wir eine radikale Gruppe, die sie bewußt ablehnt und den inneren Reichtum in fessellosem Strome auslaufen lassen möchte. So die italienischen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts und die modernsten Expressionisten, aber auch Haydn, Schubert und Schumann haben in dieser Weise angefangen. Die zweite Gruppe, Bach und Beethoven an der Spitze, sucht sich dagegen zunächst die Tradition bewußt zu eigen zu machen und von innen heraus zu überwinden. Bezeichnenderweise sind es gerade die großen Willensnaturen der Musikgeschichte: sie gehen zuerst gar nicht darauf aus, absolut Neues zu sagen, sondern das, was sie zu sagen haben, auf den klarsten und überzeugendsten Ausdruck zu bringen. Die dritte, hauptsächlich durch Mozart vertretene Gruppe endlich verfährt ganz naiv, sie überläßt es gleichsam der eigenen Natur, wie sie auf die Tradition reagieren will, bis sie endlich nach längerem Umherflattern sich selbst findet.

Für alle Künstler aber, und besonders für die jungen, ist die Tradition durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten vertreten, die in der herkömmlichen biographischen Literatur unter der Rubrik „Vorbilder" geführt werden. Es brauchen durchaus nicht immer selbst Musiker zu sein, wie der Einfluß Jean Paul's auf Schumann oder der Feuerbach's und Schopenhauer's auf Wagner beweist.

Mit diesem Aufspüren von „Einflüssen" und „Vorbildern" ist in der Biographie schon überreichlich viel Unheil angerichtet worden. Namentlich Anfänger machen mitunter geradezu einen Sport daraus, unter Aufbietung ungeheurer Gelehrsamkeit bei einem Meister möglichst viele „Einflüsse" aufzuspüren. Diese werden dann einfach addiert, und damit glaubt man die große Unbekannte, d. h. die Kunst des Meisters selbst, errechnet zu haben. Es ist abermals der „alte Wahn", durch Aneinanderstückeln einzelner zusammengeraffter Tatsachen dem Wesen eines lebendigen Organismus beikommen zu können! Gewiß haben wir die Pflicht, uns über die geistige Herkunft eines Künstlers gründlich Rechenschaft zu geben, aber dazu müssen wir uns doch zunächst darüber im Reinen sein, wie jener Vorgang des „Nachahmens" überhaupt zustande kommt. Es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß hier der blinde Zufall am Werke wäre. Schon der gewöhnliche Sterbliche pflegt ja, bei Lichte betrachtet, nichts nachzuahmen, wozu der Keim nicht bereits in seiner eigenen Anlage steckte. So trifft auch der Künstler instinktiv unter den verschiedenen Möglichkeiten des Anschlusses von vornherein eine Auslese, die für die Erkenntnis seines Wesens von entscheidender Wichtigkeit ist, und zwar nicht allein durch die Meister und Werke, die sie trifft, sondern auch durch die, denen sie aus dem Wege geht. Warum sind z. B. bei Mozart die Spuren Chr. Bach's so ungleich stärker als die Gluck's, der doch an und für sich ein weit bedeutenderer Künstler war? Der Biograph tut sehr gut daran, auch diesen „nicht nachgeahmten Vorbildern" seine volle Aufmerksamkeit zu schenken

und daraus seine Schlüsse zu ziehen. Denn es ist stets ein Stück des eigenen Wesens, was einem Meister aus seinen jeweiligen Vorbildern entgegenstrahlt, und sie sind für ihn weit weniger durch das völlig Neue von Bedeutung, was sie ihm geben, als durch das, was sie an bereits in ihm schlummernden Kräften wecken und bekräftigen. Gerade Künstler von dem inneren Reichtum eines Mozart verlangen instinktiv nach einer solchen Bekräftigung des eigenen Wesens, um über ihre eigenen Bedürfnisse ins klare zu kommen und nicht immer neuen Möglichkeiten preisgegeben zu sein.

Deshalb dürfen jene Vorbilder aber auch nicht, wie das so häufig geschieht, als leblose Modelle aufgefaßt werden, die der Künstler einfach abzeichnet, sondern als lebendige Kräfte, die in Wechselwirkung mit dessen Individualität stehen. Der Ausdruck „Vorbild" ist deshalb nicht glücklich gewählt, weit besser trifft den Kern der Sache die Redensart, daß ein Künstler sich zu dem und dem Meister besonders „hingezogen" fühlt. Außerdem sind aber die Vorbilder dadurch, daß sie „nachgeahmt" werden, keineswegs ihrer Wirkungskraft beraubt, sondern leben mit einem Teil ihres Wesens in der Kunst des Nachahmers, wenn auch in veränderter Gestalt und mit anderen „Einflüssen" zu einem neuen Ganzen umgeschmolzen, weiter, und auch hier ist es die Aufgabe des Biographen, nicht bloß Tatsachen festzustellen, sondern die hier sich vollziehende Kräftebewegung zu verfolgen. Um bei dem Beispiel Mozart's zu bleiben, der wohl von allen die meisten „Vorbilder" gehabt hat, so sind Meister wie Chr. Bach, Schobert, Piccinni, Paisiello für den heutigen Laien nicht viel mehr als leere Namen. Für Mozart dagegen, in dessen Entwicklung sie eine so große Rolle spielen, waren sie Wesen von Fleisch und Blut, lebendige Kräfte, in jedem von ihnen fand er ein Stück seines eigenen Wesens wieder, und von jedem ist ein Stück in den Strom der Mozart'schen Kunst eingegangen (das ist ja auch der ursprüngliche Sinn des Wortes „Einfluß") uud hat sich, so wenig wir uns dessen auch bewußt sein mögen, dadurch bis auf heute lebendig erhalten. Der Biograph darf sich also nicht daran genügen lassen, von dem Lichte des großen Meisters einen bescheidenen Strahl auch auf sie fallen zu lassen, sondern muß bestrebt sein, sie als selbständige Einheiten und Kräftequellen zu erfassen, er muß sie in seiner Darstellung wieder als das erscheinen lassen, was sie für Mozart selbst gewesen sind. Nur so vermag er dem Lebensprozeß, der sich hier abspielt, gerecht zu werden. Selbstverständlich bleibt ihm dabei auch die Aufgabe nicht erspart, zwischen Individualstil und allgemeinem Zeit- und Volksstil zu scheiden, eine Aufgabe, die gerade bei kleineren Meistern besonders schwierig ist und eine genaue Kenntnis des ganzen Tatbestandes voraussetzt. Auch wird es häufig vorkommen, daß sich bei einem Meister für einen bestimmten Zug seiner Kunst verschiedene Quellen ergeben. Auch hier wird man sich nicht mit einer einfachen Aufzählung begnügen dürfen, sondern zu untersuchen haben, von welcher dieser Quellen die lebendigste Kraft ausgegangen ist. Kurz, dieses ganze Verhältnis von Vor- und Nachbild darf nicht einseitig vom Standpunkt des Nachbildes aus betrachtet werden, wie man es früher, unter ersichtlicher Nachwirkung der alten Kunstgeschichte, gewohnt war, sondern im Sinne lebendiger Wirkung und Gegenwirkung. Nur so wird der ganze Vorgang des Zufälligen und Willkürlichen entkleidet und gewinnt das Gepräge des Organischen und Gesetzmäßigen, auch da, wo, wie z. B. beim jungen Mozart, das äußere Bild zunächst einen chaotischen und verwirrenden Eindruck macht.

Auch der Stärkegrad dieser Einflüsse ist verschieden, sowohl was die verschiedenen

Altersstufen eines Meisters als die einzelnen Vorbilder anlangt. In der Jugendzeit äußert sich jene Anziehungskraft mit dumpfem Instinkt, später mit zunehmender Bewußtheit; die früheren Vorbilder pflegen sich ferner auf den ganzen Lebensinhalt des Meisters zu beziehen, die späteren nur auf die Form, in der sich sein bereits fest erworber Lebensinhalt äußert. Die einen erweitern ferner nur den Bereich des theoretischen Kunstverstandes (s. o.) eines Meisters, andere regen ihn ganz allgemein nach einer bestimmten Richtung hin an, wieder andere wirken zunächst mit magischer Gewalt, um dann allmählich wieder zu verblassen, und nur eine beschränkte Anzahl pflegt ihn durch sein ganzes Schaffen zu begleiten. Das alles wird bei jedem einzelnen Künstler wieder ein verschiedenes Bild geben, so daß schulmeisterlicher Schematismus gerade in diesem Punkt weniger am Platze ist denn je.

Jedenfalls darf aber bei allen Untersuchungen dieser Art nicht vergessen werden, daß über der Psychologie der einzelnen Künstler, so wichtig sie für den Biographen ist, noch etwas Höheres steht, nämlich die lebendigen Wirkungen und Gegenwirkungen, die sich in diesem Spiel persönlicher Kräfte vollziehen. Sie erkennen wir aber nur, wenn wir über der Entwicklung des einzelnen Künstlers nicht seine Gestalt vergessen. Hier liegt die Kehrseite des sonst so überaus fruchtbaren Entwicklungsgedankens, die sich schon mehr als einmal gerade in der Biographie fühlbar gemacht hat. Wenn wir von einer Pflanze genau die Art und die Gesetze ihres Wachstums kennen, so kennen wir damit noch lange nicht ihre Art als eines besonderen Pflanzentypus. Ganz ähnlich ist es mit der Kunst großer Meister. Bach, Mozart, Beethoven sind, wie alle Genies, Typen für sich gewesen, Einheiten, in denen verschiedene Seiten des deutschen Wesens eine bestimmte persönliche Gestalt angenommen haben. Es ist nun gewiß von hohem Wert, den Verlauf ihrer Entwicklung kennen zu lernen, aber nicht minder wichtig ist es, sich klarzumachen, was sie als Ganzes sind, was ihr eigentliches Wesen ausmacht. Nur dann vermögen wir ja auch in ihrer Entwicklung zu unterscheiden zwischen dem Zufälligen, nur Historischen, und dem Wesentlichen und Lebendigen. Zu dem Zufälligen aber gehören die äußeren Erscheinungsformen der Kunstwerke als solche. Aus der äußeren Reihenfolge der Werke allein läßt sich im Grunde genommen keine Entwicklung eines Künstlers ableiten, denn sie stellen stets etwas Fertiges, Abgeschlossenes dar, was zum großen Teil, wie uns die Stilgeschichte gezeigt hat, seinen eigenen, von den Persönlichkeiten unabhängigen Gesetzen folgt. Sie stellen auch in ihrer Aufeinanderfolge einzelne Äußerungen eines bestimmten Lebens dar, aber nicht dieses Leben selbst. Als Ganzes ist uns dieses nur in der Persönlichkeit erkennbar, nur bei ihr kann von einer Entwicklung und von einer Gesamtgestalt zugleich die Rede sein. Dessen muß sich auch der Biograph stets bewußt bleiben. Sehr treffend sagt Schiller einmal: „Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht größer war als seine Werke."

Was endlich von den meisten Biographen überhaupt vergessen wird, das ist das Seitenstück zu jenen „Vorbildern", nämlich die Wirkung des Künstlers auf Mit- und Nachwelt. Es kommt hier weniger auf die Bildung eigentlicher „Schulen" an, die erfahrungsgemäß gerade bei den größten Genies sehr oft ausbleibt, als auf die Anziehungskraft, die von dem durch sie vertretenen Typus ausgeht. Sie gehört so gut zu seinem Leben wie seine „Vorbilder" und seine „Entwicklung", und damit auch in seine Biographie. Denn sie zeigt uns, wie seine Gestalt sich in Persönlichkeiten wider-

spiegelt, die von Haus aus ganz anders geartet sind. Nur drohen hier, fast noch in stärkerem Grade, dieselben Gefahren wie bei den Vorbildern: mit dem Aufspüren einzelner oberflächlicher Züge, der „Reminiszenzenjägerei", ist's nicht getan. Wer heutzutage fast auf jeder Seite einer Partitur Tristanmotive bringt, mag Wagner seine formale Technik geschickt abgelauscht haben, seines Geistes hat er damit noch lange keinen Hauch verspürt. Diese Fernwirkungen eines Künstlers in die Zukunft sind für die Geschichte und für ihn selbst nicht minder bedeutungsvoll, als seine Beziehungen zur Vergangenheit. Jedes Genie erscheint zunächst als Vollender, was es dann aber über seine Zeit hinaushebt und mit der Zukunft verbindet, besteht nicht in einer an und für sich vollständig fertigen, neuen Kunst, sondern in einer neuen Richtung und in der Energie, mit der sie durchgesetzt wird. Was z. B. das 19. Jahrhundert in seinem bewegten Verlauf alles aus Beethoven herausgelesen hat, steht großenteils gar nicht in seinen Werken, sondern war nur als zukunftskräftiger Keim in ihnen enthalten, der sich ganz allmählich im Verlaufe der Geschichte entfaltet hat.

Es sind große und mannigfache neue Aufgaben, die des Biographen auch in Zukunft harren. Wer die Biographie heutzutage als veraltet abtun will, handelt mehr zielbewußt als richtig, denn er trifft nur ihre überholte Art der Behandlung, nicht aber ihr Wesen. Sie ist als Spezialgebiet der Forschung auch heute nicht bloß möglich, sondern geradezu notwendig; der Verzicht auf sie bedeutete eine empfindliche Lücke. Nur dürfen wir uns durch die Autorität der älteren großen Biographen nicht dazu verleiten lassen, auf deren Lorbeeren auszuruhen. Ihre bleibende, vorbildliche Größe besteht nicht in ihrer Methode und den damit erzielten äußeren Ergebnissen, sondern in dem Ernst und der Hingabe, mit denen sie ihres Amtes gewaltet haben. Was ihnen aber für lebendig galt, ist es für uns nur noch zum Teil — oder bisweilen auch gar nicht mehr. Es ist eine arge Täuschung, zu glauben, irgendein Biograph, und wäre er auch der allerbedeutendste, wäre imstande, uns den „echten" Bach, Mozart oder Beethoven wieder zu schenken. Die in ihnen verkörperten Lebenseinheiten werden uns in ihrem Kern stets unerreichbar bleiben; was wir mit unseren begrifflichen Untersuchungen davon erfassen können, ist nur ihr farbiger Abglanz, und der schillert für jede Zeit wieder in anderen Farben. Ohne diese Resignation wird kein Biograph seiner Aufgabe genügen können. Aber die Pflicht haben wir wenigstens, ehrlich gegen uns selbst zu sein und uns Rechenschaft zu geben, was an unseren großen Meistern für uns wirkliches Leben und was bloße historische Erinnerung ist. Der Biograph entfernt sich dabei in seinen letzten Zielen gar nicht so weit von dem „ausführenden" Künstler, denn auch dieser gibt uns nicht den „echten" Beethoven, sondern nur eine Brechung des Beethoven'schen Wesens in seiner eigenen, von Hause aus anders gearteten Individualität. Was aber dem Biographen von heute besonders not tut, ist nicht bloß Beherrschung des Stoffs und Einsicht in die geschichtlichen Tatsachen, sondern vor allem auch Wille und Fähigkeit zum Sichten und lebendigen Gestalten, die aus dem eigenen Vermögen des künstlerischen Erlebens entspringen. Hier liegt eine seiner Hauptaufgaben für die Zukunft. Denn jede Art von Geschichtsschreibung hat es nicht mit dem Toten zu tun, sondern mit dem Lebendigen.

[II, 1920]

Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte

Von

Georg Schünemann, Berlin

Vergleichende Musikwissenschaft und Musikgeschichte sind durch Verschiedenheit der Methode und abweichende Fragen- und Problemstellung zu Sondergebieten musikwissenschaftlicher Forschung geworden, die bisher, mehr als billig, eigenen Aufgaben und Zielen nachgingen. Zwar hat der jüngere Zweig, die vergleichende Musikwissenschaft, wiederholt auf Analogien und Übereinstimmungen zwischen der Musik der Naturvölker und der abendländischen Kunst hingewiesen, aber diese gelegentlichen Bemerkungen, so tragkräftig sie im einzelnen sind, wurden von den Historikern nicht ihrer vollen Bedeutung nach ausgenutzt. Im Gegensatz zur früheren Geschichtsschreibung, die in Phantasien über die Musik der Ägypter, Ebräer und Inder förmlich versank, wird heute die Vorgeschichte der Musik, um die es sich zunächst bei diesen Fragen handeln muß, auf das absolut Notwendige und Beweisbare eingeschränkt, ja in dem letzten Versuch einer umfassenden Geschichte der Musik, wie er in Hugo Riemann's „Handbuch der Musikgeschichte" vorliegt, beginnt die Darstellung ohne weiteres mit den Griechen. Daß sich die Entwicklung von dieser Zeit an durch Theorie und Praxis leicht verfolgen läßt, unterliegt keinem Zweifel, aber ebenso sicher ist, daß viele Eigentümlichkeiten und Besonderheiten der alten Musik ohne Zusammenhang und innere Notwendigkeit bleiben, sobald man willkürlich eine Zeitgrenze annimmt, die mit der lückenlosen musikalischen Überlieferung zusammenfällt.

Damit soll nicht noch einmal eine Epoche heraufbeschworen werden, die sich mit wenig verläßlichen Beschreibungen, Abbildungen und Nachrichten aus alter Zeit abmüht. Es können aber an die Stelle sagenhafter Berichte die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft treten, und sie müssen es, wenn die Probleme der griechischen und mittelalterlichen Musik wie die Fragen nach dem Zusammenhang von Kunstlehre und Volksmusik nicht ganz in der Luft schweben sollen. Es ist nicht nötig, die Musik unzivilisierter Völker oder die Kunst asiatischer Kulturvölker so, wie wir sie seit Aufnahme der phonographischen Methode studieren können, den Vorstufen der musikalischen Entwicklung gleich zu stellen, aber es kann aus einer systematischen Zusammenfassung der Einzeluntersuchungen ein Vorbau für die Musikgeschichte geschaffen werden, der sich nicht an Beschreibungen und mühsame, wenig verläßliche Konstruktionen, sondern an die lebendige, praktische Musik hält. Wie diese Einleitung zu einer Geschichte der Musik von primitiven Musikäußerungen zu hochstehen-

den zu fassen ist, muß Aufgabe der nächsten Zukunft sein. Daß sie aber notwendig ist, daß sie auf die abendländische Musik neues Licht wirft, dafür sollen die Gründe in einem kurzen Überblick über einige Grundfragen der älteren Musik gegeben werden.

Schon die Aufstellungen über das Tonmaterial primitiver und außereuropäischer Völker sind für die Musikgeschichte von Bedeutung. Es zeigt sich, daß von den beiden Prinzipien der Leiterbildung, der Konsonanz- und Distanzschätzung,[1] nur das der Konsonanz in geschichtlicher Musik in Aufnahme gekommen ist. Wo uns Musikdenkmäler erhalten sind, sei es bei den Griechen oder in mittelalterlichen Neumenhandschriften, ist die Gebrauchsleiter nach dem Gesetz der am stärksten verschmelzenden Konsonanzen, der Oktave, Quinte und Quarte gebildet[2]. Die Auswahl und Abgrenzung der Tonschritte unterliegt innerhalb dieser Richtlinien den verschiedensten Versuchen und Festlegungen. Die Entwicklung wird sich ähnlich wie bei den Naturvölkern vollzogen haben: in allmählichem Vorschreiten vom Zwei- und Dreistufensystem zur Ausfüllung von Quart- und Quinträumen mit anschließender Transposition[3]. Mit Einsetzen der griechischen Theorie sind diese Vorstufen der Leiterbildung schon abgeschlossen, doch erinnern Rückblicke und Eigenheiten des Systems noch an ältere Zeiten. So berichtet Plutarch von dem Entstehen der fünfstufigen Leiter des Olympos, die sich in den Schritten e f a h c′ e′ oder e f a b d′ e′ bewegte[4]. Riemann vermutet das Ausfallen der Töne f und c′ und kommt zu der Skala e g a h d′ e′[5]. Diese Leiter würde in den Grundzügen dem noch heute bei den verschiedensten Völkern gebrauchten halbtonlosen Fünfstufensystem ähneln, etwa dem chinesischen, tartarischen, tschuwaschischen, tscheremissischen, schottischen, lappischen usw. Die gleiche Leiterbildung liest Riemann mit anderen auch aus Formeln und Typen des Gregorianischen Chorals heraus[6]; doch stehen seinen Beispielen zu viel abweichende mit Halbton- und noch kleineren Fortschreitungen gegenüber, als daß sich ein inniger Zusammenhang mit der griechischen oder volkstümlichen Pentatonik ergeben könnte.

Die Ausfüllung der Quarträume durch nicht diatonische Schritte begegnet geschichtlich zuerst in der Chromatik und Enharmonik der griechischen Musik. Für beide Geschlechter ist das Pyknon charakteristisch, das Zusammenfassen der kleinen Intervalle, denen ein Terzschritt gegenübertritt. Ohne diese Einschränkung wirken Chromatik und Enharmonik im Abendlande weiter, jene bis in unsere Tage, diese mit starken Erweiterungen bis zum Mittelalter.

Nach Plutarch entstand die Enharmonik mit der Teilung des Halbtones in zwei Vierteltöne aus dem Herüberziehen eines Tones zum nächsten[7]. Es wird eine Art glissando gewesen sein, das erst später in feste Regeln mit Abgrenzung der Tonhöhen gespannt wurde. Wir kennen ähnliche Manieren aus exotischer Musik, z. B. aus

1) Über Distanzschätzung in den gleichstufigen Leitern der Siamesen und auf Java vgl. Carl Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen, „Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft" III, S. 89ff. u. 95f.

2) Vgl. Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, ebd. I, S. 35ff.

3) Vgl. E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, Peters Jahrbuch 1913.

4) *Πλουτάρχου Περὶ Μουσικῆς* (Ausg. Westphal, Breslau 1865) VIII, 11 S. 9. — H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, S. 109 u. a.

5) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 1, S. 44f.

6) Ebd. I, 2 S. 62f. und „Folkloristische Tonalitätsstudien", Bd. 1, Pentatonik und tetrachordale Melodik im Schottischen, Irischen, Walisischen, Skandinavischen und Spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange, Leipzig 1916.

7) Plutarch, a. a. O. — Fr. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen S. 24f.

Neger- und Indianergesängen, und ebenso aus russischen, tatarischen oder kaukasischen Liedern[1]). Man gewinnt hier eine Vorstellung, wie die Enharmonik der Griechen geklungen haben mag, und weiter zeigt sich, daß die wechselnde Bedeutung des enharmonischen Geschlechts in der griechischen Musik[2]) im Grunde genommen auf eine Umstellung des musikalischen Ausführungsstils zurückgehen muß, denn Enharmonik ist nur denkbar bei starker Vorliebe für Verschleifungen und Verzierungsmanieren, wie sie noch heute bei orientalischen Völkern geübt und angewandt werden. Die vergleichende Musikwissenschaft kann da auf Ähnlichkeiten der musikalischen Geschmacksrichtung hinweisen und zeigen, wie sich die Abklärung nach fest fixierten und genau inne gehaltenen Tonstufen erst allmählich durchsetzt, oder wie sich die ursprünglichen Verschleifungsmanieren bei verschiedenen Völkern unverändert bis zum heutigen Tage gehalten haben. Dabei wird sich aus Analogien der Schluß ergeben, daß auch die griechische Enharmonik in ihrer Ursprungsform aus der Künstübung des Orients abzuleiten ist.

Im gregorianischen Choral treten die Beziehungen zur Musik des Orients noch klarer hervor. Nicht allein in der Notenschrift, in Vortrag, Verzierungswesen und Melodiebildung zeigen sich die Zusammenhänge, sondern auch im Tonsystem. Die Ableitung der Kirchentöne aus den griechischen Skalen ist zu bekannt, um sie hier noch einmal zu wiederholen. Wichtig ist ferner die Anwendung von Tonstufen, die nicht in der Theorie fixiert sind, und die ähnlich bei den alten Griechen und im Orient begegnen. Wir besitzen im Codex Montpellier, einem Meßtonale des 11. Jahrhunderts, das bedeutendste Denkmal der Praxis, das die tonlichen Verhältnisse des Chorals, abseits von den diatonisierenden Theoretikern, schlagartig beleuchtet[3]). Der Neumennotierung ist zugleich eine Buchstaben-Tonschrift beigegeben, die zwischen die Halbtonschritte e—f, h—c und a—b noch besondere Zeichen zur Tonhöhenbezeichnung einfügt. Vincent erklärte sie als erster für Vierteltonzeichen und Hugo Riemann wie Peter Wagner sind ihm gefolgt[4]). Joseph Gmelch hat die Zeichen einem besonderen Studium unterzogen und nachgewiesen, daß die Vierteltöne um so häufiger vorkommen, je älter die Gesänge sind[5]). Allerdings ist noch nicht das Intervall des Vierteltons bewiesen. Diese Formulierung entspricht wohl mehr dem Wunsche, den Hellenisten unter den Musiktheoretikern mit ihren Anspielungen auf das enharmonische Geschlecht nachzukommen, denn ein Vergleich mit der Halbtonteilung in der griechischen Musik trifft dem äußeren Bilde nach das gleiche Teilungsprinzip, wenn auch im Codex Montpellier von einem Gegenüberstellen des Pyknon mit nachfolgender Terzfortschreitung nicht die Rede sein kann. Auch hier wird die Ausführung in einem glissando, ähnlich den Singmanieren exotischer Völker, bestanden haben. Und zu diesem einen Beispiel der Praxis kommt noch eine ganze Reihe ähnlicher Nachweisungen. So berichtet Raillard

---

[1]) Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 82 Nr. 12. Beispiele finden sich fast in jeder exakten Übertragung exotischer Gesänge.

[2]) Vgl. Abert, a. a. O., S. 111 f.

[3]) Im Faksimile vorgelegt in der „Paléographie musicale" Tom. VIII.

[4]) Vincent, Revue archéologique. 1854 S. 362 ff. und 1855 S. 669 ff. (nach Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, S. 44), Riemann, Hdb. I, 2 S. 74, Peter Wagner, Neumenkunde 2. Aufl. S. 255 f.

[5]) Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akadmie zu Freiburg, Heft VI, 1911.

von einer Pariser Handschrift (f. lat. 1087), in der zwei verschiedene Formen der Clivis über Halbtönen unterschieden werden, und folgert, daß die eine mit nur kurz angesetzten Haken offenbar einen noch kleineren Tonschritt bezeichnen soll[1]). Weitere Zeugnisse bringt Peter Wagner in seiner „Neumenkunde"[2]). Aus Vergleichen mit späteren Handschriften stellt er fest, daß die Neumengruppen des Salicus, der Bi- und Tristropha, des Oriscus, Trigon, Pressus und Franculus, die mit Vorliebe über Halbtonfortschreitungen erscheinen, in der Liniennotierung oft in den Tonschritten ausgeglichen werden. Sie müssen ursprünglich eine tonliche Bedeutung gehabt haben, die sich in der Diatonik des Liniensystems nicht ausdrücken ließ. Es zeigt sich daraus, daß die Diatonik des Chorals erst in späterer Zeit, und zwar noch vor der Durchführung des Liniensystems zu allgemeiner Anerkennung kam.

Die älteren Gesänge des Chorals standen also auch im Tonsystem der orientalischen Musikübung nahe, denn ähnliche, meist aber noch kompliziertere Tonverhältnisse finden sich sowohl in der alten wie in der heutigen Kunst des Ostens. Man kann zum Vergleich die Tonlehren des muhammedanischen Mittelalters[3]) heranziehen oder die Phonogrammaufnahmen türkischer, tunesischer und arabischer Gesänge[4]). Während die Theorie anschauliche Tabellen liefert, gibt die heutige Praxis Beispiele, die sich genau fixieren, übertragen und messen lassen. So ist die Leiter in einem tunesischen Lied nach dem Phonogramm in ihrer oberen Hälfte so bestimmt: d es $\overset{+}{\text{es}}$ fis $\overset{+}{\text{fis}}$ g[5]). Es findet sich also nach dem Halbton d—es noch ein höherer Ton und zwischen fis und g ein Mittelton. Ähnlich werden die Tonverhältnisse in den alten Choralgesängen gewesen sein, wenn sich auch bei dem Fehlen genauer Tonhöhenberechnung und bei der Unsicherheit der Neumenschrift nicht mehr als Vergleichsangaben aufstellen lassen. Man sieht aber, daß auch die Choralmelodien durch die Zwischenstufen einer orientalischen Leiter mit Halbtonteilungen hindurchgegangen sind, und daß sie mit Annäherungen an den Hauptton, mit Verschleifungen und Einschaltintervallen zwischen den Halbtönen gesungen wurden. Dadurch rückt die Frühgeschichte des Chorals noch enger an die orientalische Musikübung, und Parallelen wie Analogien mit der heutigen Praxis bestätigen und festigen die Theorie von dem Ursprung des gregorianischen Chorals aus der Musik des Orients.

Der Hinweis auf Verschleifungen und tonliche Durchgänge führt unmittelbar in die Fragen des Vortrags und der eigentlichen Ausführung der Gesänge. Um hier zu einer festen und gesicherten Anschauung für die Zeit der homophonen Musik zu gelangen, genügt nicht ein Befragen der Theoretiker und Notenschriften, sondern es müssen auch Lieder und Kultgesänge solcher Völker studiert werden, die noch heute keine Harmonien kennen oder sie wenigstens nicht systematisch gebrauchen. Bei ihnen

---

[1]) Revue archéologique 1858 S. 1ff. (Nach J. Wolf, Handbuch I S. 44, Anm. 3.)

[2]) S. 123f., 140f., 145, 152f., 154f., 156, 158, 162, 164ff.

[3]) J. P. N. Land, Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, S. 374f. — Alex. J. Ellis, On the musical scales of various nations. 1885.

[4]) Aufnahmen befinden sich im Phonogramm-Archiv des Psychologischen Instituts der Universität zu Berlin.

[5]) E. M. v. Hornbostel, Phonographierte tunesische Melodien, Sammelbände der Intern. Musik-Ges. VIII, S. 1ff. Ebenda S. 33 eine Zusammenfassung über die Tonleitern mit Literaturnachweisen. Weitere Untersuchungen sind auf Grund neuer und weitreichender Aufnahmen in Vorbereitung.

allen fällt die große Vorliebe für Verzierungen, Ausschmückungen und Verschönerungen der melodischen Linie auf. Und hinzu kommen die eigentlichen Vortragsmanieren, vor allem Verschleifungen, Glissandi, Portamenti, Schluchzer, Vorschläge, Tonvibrieren, Pulsandi usw. Sie finden sich in Afrika und Asien, ja auch in Europa bei einfach gebliebenen Völkern. Ein einstimmiger Gesang ist ohne solche Belebung und Verstärkung der melodischen Bewegung kaum denkbar, es sei denn, es handelte sich um reine Rezitativ- oder Akzentgesänge. Daß diese Verzierungen selbst bei Völkern, die schon zu eigener Mehrstimmigkeit vorgedrungen sind, eine große Rolle spielen, ja daß sie wichtiger sind als die eigentlicher thematischen Stütznoten, haben die Studien über die Musik Chinas und Japans bewiesen[1]). Gleiche Eindrücke erhält man von Gurkha-Liedern und Gesängen kaukasischer, russischer und afrikanischer Volksstämme, wie ich sie in deutschen Kriegsgefangenenlagern phonographisch aufnehmen konnte. Bei verschiedenen Völkern, z. B. bei Krimtataren oder Kaukasiern, steht oft nicht einmal das Skelett der Melodie fest. Die Verzierungen sind melodiebildend und affektspannend, sie entstehen und vergehen im Augenblick des Gestaltens, ohne daß sie der Sänger wiederholen könnte.

Diese Beobachtungen, die sich bei allen von europäischer Kultur unabhängigen Völkern nachprüfen lassen, zeigen die entscheidende Bedeutung der Ornamentik für die einstimmige Musik. Man könnte von einem allgemein gültigen Naturgesetz sprechen und sagen, daß überall, wo es keine Harmonie in unserem Sinne gibt, die Verzierung und die daraus abgeleitete Variierung den eigentlichen affekt- und sinngemäßen Ausdruck der Worte mit übernehmen oder ihn zum wenigsten verstärken. Natürlich mit der Einschränkung, daß rein akzentische Gesänge die Manieren auf ein Mindestmaß zurückdrängen, denn Akzent und Konzent stehen sich ebenso wie im Choral auch bei primitiven und Naturvölkern gegenüber[2]). Sieht man von dieser Grundanschauung aus in die Geschichte der homophonen Musik, so ergeben sich Einstellungen und Gesichtspunkte, die neue Probleme stellen und ältere lösen. Einige der wichtigsten berühren die Ausführung notierter Gesänge, das Verzierungswesen und die eigentliche Entwicklung des Kolorierens.

In den Versuchen, gespielte oder gesungene Melodien zu notieren, zeigt sich gleich in den Anfängen, daß die Musiker wohl das Gerippe, aber nicht die flüchtigen Verzierungen zu fassen vermögen. Die Griechen benutzten neben der Buchstabenschrift noch Bogen, Kreuz und ein Ψ, vielleicht zur Bezeichnung von Bindung, Staccato und Portamento, und außerdem scheinen auch die melodischen Typen der Prolepsis, Eklepsis, Prokrusis usw. die Bedeutung von Verzierungsmanieren gehabt zu haben[3]). Aber alle diese Vortragsangaben kommen in den erhaltenen praktischen Denkmälern nur

---

[1]) Vgl. Abraham u. v. Hornbostel, Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner (Sammelbd. der Intern. Musik. Ges. IV S. 1 ff.), Phonographierte indische Melodien (ebenda V, S. 348 ff.). Siehe auch E. Fischer, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik (ebenda XII, S. 153 f.) und Hornbostel, Ch 'ao-t'ien tzě im „Archiv f. Musikwissenschaft" I, 4 S. 1 ff. Ebenda weitere Literatur.

[2]) Vgl. Stumpf, Die Anfänge der Musik S. 93 Anm. 28, S. 109 f. und viele andere Stellen; Kolessa-Filaret, „Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen Gesänge, der sogenannten Kosackenlieder", im „Kongreßbericht der Intern. Musik. Ges.", Wien 1909, S. 276 f.

[3]) *'Ανωνύμου Σύγγραμμα περὶ μουσικῆς*, ed. Fr. Bellermann S. 20 ff. Vgl. J. Wolf, a. a. O., S. 23; Riemann, a. a. O. I. 1, S. 120; Fétis, Histoire Générale de la Musique III, S. 231 ff.; Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, 1913, S. 166 ff.; Gevaert, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité I, S. 386 ff., 420 ff. u. a.

spärlich zum Vorschein, ja die eigentlichen Singmanieren müssen aus dem Notenbild erst rekonstruiert werden, um überhaupt einen Begriff von Verzierung und melodischer Ausschmückung zu erhalten. Soll man nun wirklich annehmen, daß die griechische Buchstabenschrift die Gesamtmelodie mit allen Eigenheiten festhalten konnte, oder liegt es nicht näher, auch dieser Musik all die Verzierungen, Verschleifungen und Variierungen zuzuschreiben, die der Musik des Orients das eigentliche Ausdrucksmoment geben? Die Aufstellung der erwähnten griechischen Melodietypen in einem Lehrbuch weist ja gerade auf ihre Aneignung, gleichsam zum Improvisieren, hin. Und hinzu kommen tonliche Rückungen, wie in der Enharmonik, die ohne Verzierung und frei gestaltete Variierungen kaum denkbar sind[1]).

Die gleichen Fragen ergeben sich in mittelalterlicher Musik bei allen Denkmälern, die in reiner Buchstabentonschrift, etwa der Dasia- oder der Boetianischen, notiert sind. Daß die nur in Buchstaben gegebenen nackten Tonreihen den Vortrag nicht einmal auch nur *andeuten* können, (wenn sie nicht, wie im Codex Montpellier, mit Schleifen, Linien und Bogen ausgestattet werden), zeigt ein Vergleich mit gleichzeitigen Neumenhandschriften. Die Musiker waren sich über diese Mängel der Buchstabennotierung, die das Beste der Melodie: ihre von Ornamenten gespannte Bewegung beiseite ließ, vollauf im Klaren, und sie nahmen die vom Orient kommende Neumenschrift um so dankbarer auf, als sie gerade das brachte, was die Buchstaben nicht geben konnten: Anschaulichkeit und Andeutungen über Lage, Ort und Richtung von Verzierung, Verschleifung und Koloratur. *Hucbald*, der wie alle seine Zeitgenossen über die Unsicherheit der Neumierung schon viel zu klagen weiß, hebt gerade diese positive Seite der Tonschrift hervor. Er sagt: Die Neumen werden für vorteilhaft gehalten, „weil sie die Langsamkeit des Gesanges angeben, und wo der Ton ein Tremulo verlangt, oder wie sich die Töne zu einer Gruppe zusammenschließen oder voneinander getrennt werden müssen"[2]). Er will zu den Neumen noch Buchstaben setzen, ein Verfahren, das auch in den Romanus-Buchstaben und anderen Hilfsschriften begegnet.

Daß der Choral mit den gleichen oder ähnlichen Verzierungen und Gesangsmanieren gesungen wurde, wie die Lieder heutiger Völker, die nur die Einstimmigkeit kennen, das beweisen die Tongruppen tremula, quilisma, gutturalis, pressa, flexa, resupina, apostropha und wie die von Theorie und Praxis überlieferten Verzierungs- und Vortragsgruppen alle heißen. In ihrer Gesamtheit stehen sie der orientalischen Musikübung nahe. Man kann die Vergleiche bis in Einzelheiten weiter führen und an Noten klarstellen, wie die eigentlichen Gesangmanieren, das Schleifen und Verschleifen

---

[1]) Eine Reihe von Parallelen zwischen griechischer und istro-dalmatinischer Musik stellt Ludwig *Kuba* auf („Einiges über das istro-dalmatinische Lied", III. Kongreßbericht der Intern. Musik. Ges., Wien 1909, S. 271 f.). *Hornbostel* weist in den „Problemen der vergleichenden Musikwissenschaft" hin auf „Analogien zwischen orientalischer und altgriechischer Musik" (Zeitschrift der Intern. Musik. Ges. VII, S. 96) und *Abraham* und *Hornbostel* merken in einer Arbeit „Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft" an, daß sich „eine sehr auffallende, sozusagen wörtliche Übereinstimmung" findet zwischen einer japanischen Melodiephrase und Stellen aus altgriechischen Gesängen (Zeitschrift für Ethnologie Bd. 36, 1909, S. 225).

[2]) *Gerbert*, Script. I, 118: Haec autem consuetudinariae notae non omnino habentur non necessariae; quippe cum et tarditatem cantilenae et ubi tremulum sonus continet vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum, quorum nihil omnino hae artificiales notae valent ostendere, admodum censentur proficuae.

der Töne, die Triller, Vor- und Doppelschläge, die liquescens im Choral, die Einschaltung von Zwischentönen, die Accenti, Gropetti und Auszierungen noch heute in der Musik außereuropäischer Völker wiederkehren[1]). So findet sich, um nur einige Beispiele zu geben, das schluchzerartige Herabziehen des Tones am Ende eines Stückes bei Tataren, Tschuwaschen, Naturvölkern, und ebenso im Choral. Einen überzeugenden Beweis bringt der Codex Montpellier, wo die Buchstabenschrift einmal den Ton f festhält, während die Neumierung eine clivis bringt, also eine Schleife nach unten[2]). Die reverberatio, das Tonwiederholen auf einer Silbe, gleicht dem Pulsieren bei Naturvölkern, Vorschläge und Durchgänge entsprechen sich im Choral und in primitiver Musik notengetreu, Portamenti und Glissandi finden sich übereinstimmend in Ausführung und Effekt. Man wird die Verzierungsformen, wie sie im Orient angewandt werden, in den Grundzügen auch beim mittelalterlichen Choral voraussetzen dürfen, und zwar kaum in gemäßigterer oder mehr abgeklärter Form. Und die gleichen Ausschmückungen gelten für die Denkmäler, die nur in Buchstabennotierung vorliegen. Die Notierung gab lediglich den äußeren Halt, sie genügte den Musikern, weil Gesanglehre und Überlieferung die eigentlichen Vortragsmanieren sicherten.

Für diese Schlußfolgerung bringt die vergleichende Musikwissenschaft noch einen besonderen Anhalt. Hornbostel[3]) hat jüngst an einer chinesischen Notierung und ihrer praktischen Ausführung nachgewiesen, daß die gegebene Tonschrift nur einen knappen Rahmen für die Ausführung liefert. Da sich diese selbständige Ausschmückung einer notierten Melodie überall in alter Musik findet, wo Theorie und Praxis miteinander verglichen werden können, so wird man die gleichen Grundzüge musikalisch-freier Veränderung auch in der Musik der Griechen und bei den Buchstabenschriften des Mittelalters annehmen dürfen. Man kommt also auch von dieser Einstellung aus zu der Anschauung, daß griechische und mittelalterliche Kunst mit reichen Verzierungen, Verschleifungen und ähnlichen Manieren durchsetzt waren, auch wenn die Notenschrift als äußere Unterstützung des Gedächtnisses nur schlichte Notenreihen festhalten konnte.

Mit der freien Ausführung einer gegebenen Stimme sind wir zu einem Gebiet gekommen, das in der Musikgeschichte Jahrhunderte hindurch eine führende Rolle beansprucht hat: zur Variierung und Diminution. Sie läßt sich nicht allein in geschichtlicher Musik, sondern ebenso in der Kunst außereuropäischer Völker, in primitiver und exotischer, verfolgen. Eine Melodie wird im Volksgesang selten mit gleicher Genauigkeit, Ton für Ton, wiederholt. In der Regel variiert der Sänger, und das um so mehr, je freier und unabhängiger die Musik des Landes von Aufzeichnung und Kunstlehre erscheint. Bei vielen Völkern liegt in der Variierung der stärkste Reiz des Vortrags und Ausdrucks. Ich hörte in deutschen Kriegsgefangenenlagern Armenier, die sich im Verändern einer Melodie gegenseitig überboten, und Deutschrussen, die ein Lied mit immer neuen Verzierungen und Singmanieren brachten. Auch bei Türken, Indern, Arabern und Tunesen waren in verzierten Gesängen Umgestaltungen zu beobachten, die scheinbar improvisiert wurden. In dieser Vorliebe für Veränderungen liegt mehr als die Freude an Abwechslung. Es ist das eigentlich produktive

---

[1]) Über diese Zusammenhänge bringt Lach in seinem umfassenden Buch „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie" eine große Zahl von Belegen.

[2]) Paléographie mus. Tom. VIII Pl. 50.

[3]) Archiv f. Musikw. I, 4: Ch'ao-t'ien-tzĕ.

Moment der Musikübung, das hier zum Ausdruck kommt, das Schöpferische im Vortrag. Geht man Einzelheiten nach, wie sie sich im Anschluß an den Text verfolgen lassen, so zeigt sich, daß Variierung und Diminution im Dienste des Affekts stehen, daß sie Ausdruck und Sinn verstärken, daß sie tonmalerisch und belebend wirken[1]). Der Sänger will alle Wirkungsmöglichkeiten ausnutzen und verziert und verschleift, so viel er kann; und er will auch sein Empfinden in den Vortrag legen und variiert und gestaltet unter voller Hingabe an Text und Stimmung aus Eigenem, um seinem Gesang Kraft und Eigenleben zu verleihen.

Dieser echt volkstümliche Zug im Vortrag, der den guten Sänger einem Erfinder neuer Weisen gleichstellt, wirkt auch in geschichtlicher Musik schöpferisch gestaltend. Im gregorianischen Choral bricht er selbst bei starker Eindämmung aller subjektiven Eigenmächtigkeiten und trotz angestrebter Uniformierung durch, denn ohne die Freude am produktiven Mitgestalten wären Abweichungen der Handschriften wie das starke Anschwellen der Koloraturen kaum zu verstehen. Und noch freier und reicher entfaltet sich die subjektive Variierung im Volkslied, in der mehrstimmigen Komposition und Instrumentalmusik. Volkslieder sind ja erst seit dem 15. Jahrhundert mit ihren Weisen erhalten, also aus einer Zeit, in der die Mehrstimmigkeit schon stark auf das subjektive Ausgestalten der Melodie drückt. Trotzdem zeigt der Vergleich der Lieder z. B. von „der wallt hat sich entlawbet" aus dem Lochamer Liederbuch mit der Fassung bei Ott (1544, Nr. 54/55) oder Peter Schöffer (1536, Nr. 42) oder von „Es steht ein Schloß in Österreich" aus dem Berliner Codex 40098 mit den Notierungen bei Ott (1544, Nr. 8) und Forster (1549, Nr. 77) die tiefgreifende Veränderung durch das Auswirken verschiedener Umbildungsprinzipien. Wenn irgendwo, so läßt sich auf deutschem Boden im Volkslied das Schöpferische und Eigene der freien Melodievariierung aus den verschiedenen Aufzeichnungen bis in unsere Tage hinein erkennen. Es ist im Grunde genommen das gleiche produktive Moment, das in der Musik der Naturvölker zu immer neuen Variantenbildungen treibt.

In der frühen Instrumentalmusik bietet sich das gleiche Bild. Es kann nicht nur aus der Natur des Instruments erklärt werden, daß die älteste Orgeltabulatur, die wir kennen, die von Wooldridge aus dem 14. Jahrhundert vorgelegte, Variierungen aus dem „Roman de Fauvel" bringt[2]), und daß Conrad Paumann in seinem Fundamentum organisandi Volkslieder und Choralstücke variiert. Gewiß legt die Übertragung besondere instrumentale Manieren fest, aber nicht die Spieltechnik allein bewirkt die stetig zunehmende Diminutions- und Koloraturpraxis, sondern ebenso und vielleicht noch mehr die aus der Volksmusik in Fleisch und Blut übergegangene Selbständigkeit im Vortrag, das volkstümliche Mitschaffen und Umbilden einer Weise.

In der mehrstimmigen Gesangmusik muß das Prinzip naturgemäß noch weiter dringen und sich auswirken. Man findet die Koloratur in der Motette des 13. und noch stärker und ausgeprägter in der Ars nova des 14. Jahrhunderts. Diese reich ornamentierten Stimmen haben denn auch in erster Reihe zur Deutung als instrumentale Partien

---

[1]) Diese Variierung im Dienste des Affekts habe ich in meiner Habilitationsschrift „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland" behandelt.

[2]) Wooldridge, Early English Harmony I (1897), Pl. 42—45; Joh. Wolf, „Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrh." (Kirchenmus. Jahrbuch 1899, S. 14ff.) und „Geschichte der Mensuralnotation" I S. 357ff., II u. III Nr. 78.

geführt[1]), und Arnold Schering versuchte sogar, aus den kolorierten Stimmen die schlichte Originalmelodie herauszuschälen[2]). Damit wird unsere eigene Anschauung melodischer Gestaltung in die alte Kunst getragen und das im eigentlichen Sinne Schöpferische und Eigene, das sich in der Koloratur ausspricht, aufgehoben und beseitigt. Auf diesem Wege müssen wir zum Verfahren des Dekolorierens und zu hypothetischen Aufstellungen über Mitwirkung von Instrumenten und Orgeln kommen. Stellt man der Ars nova aber die vielverzierte und variierte Musik einfach gebliebener Völker gegenüber oder gar die ausgebildete der asiatischen Kulturvölker, so ergeben sich Analogien und Übereinstimmungen, die auch diese Eigenheiten einer frühen Zeit erklären und verständlich machen. Vor allem muß daran festgehalten werden, daß die mittelalterliche Musik in der Variierung und Verzierung ein Hauptmittel des Ausdrucks sieht, und daß dies volkstümliche Gestaltungsprinzip auch von der Kunstmusik aufgenommen und ausgebaut wird. Es führt in der Musikpraxis zu einer weitreichenden Lehre über Diminution und willkürliche Veränderungen, während es in der Volksmusik ohne Theorie und Aufzeichnung weiterwirkt und eine stete Neugestaltung und Variierung der überlieferten Melodien schafft.

Wiederholt sind bei diesen Betrachtungen, die von der Musik außereuropäischer Völker ausgingen, Ausblicke auf die Zeit der Polyphonie gegeben. Sie könnten noch weiter geführt werden, wenn man die rhythmische Vielgestaltigkeit exotischer Musik mit der Polyrhythmie der Niederländer, oder die Formbildung außereuropäischer Kunst mit der des Abendlandes vergleichen würde. Alle diese Analogien können erst formuliert werden, sobald das theoretische und phonographische Material in größerem Umfange durchgearbeitet vorliegt. Aber auf Grund reicherer Quellen läßt sich ein Gebiet schon jetzt im Zusammenhang überblicken, und zwar die Anfänge der Mehrstimmigkeit.

Die Mehrstimmigkeit ist wohl so alt wie die Musik selbst. Schon beim Gesang von Männern und Frauen stellt sich Oktavieren ein, und wird im Chore gesungen, so sind in den seltensten Fällen alle Stimmen im strengen Unisono beisammen. Meist ergeben sich unbeabsichtigte Verschiedenstimmigkeiten, die noch verstärkt werden, wenn der Vorsänger Varianten und eigene Manieren einstreut, wie ich's wiederholt von Indern, Tataren und Mordwinen in deutschen Kriegsgefangenenlagern gehört habe. Zunächst werden die Zusammenklänge zufällig auftreten, aber musikalisch Veranlagte mögen auch hier schärfer den Tonkombinationen nachgegangen sein und sie auf ihre Art verwertet und systematisiert haben. Es läßt sich kaum eine Entwicklungsreihe der Mehrstimmigkeit aufstellen, wohl aber scheiden sich Grundlinien und Abstufungen, die überall wiederzukehren scheinen.

Neben dem naturnotwendigen Oktavieren findet sich bei vielen Völkern ein Singen und Spielen in parallelen Quarten und Quinten. Beispiele sind aus Ostafrika[3]), aus

---

[1]) Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I, 2 S. 305ff., II, 1 S. 18ff., sowie in den Sammelbänden der Intern. Musik. Ges. VII, S. 529ff.

[2]) „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento", Sammelbände der Intern. Musik. Ges. XIII, S. 172ff. und auch „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", Leipzig 1914.

[3]) Hornbostel, Wanjamwezi-Gesänge, „Revue Internationale d'Ethnologie et de Linguistique". Anthropos Bd. IV, 3, 4, 5, 6. — Wasukuma-Melodie, nach der Aufnahme von Dr. J. Czekanowski, von E. M. v. Hornbostel („Extrait du bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie" Serie B, 1910. Cracovie, Imprimerie de l'Université).

Ostindien[1]), Japan[2]), Sumatra[3]), Neu-Guinea[4]) usw. zusammengetragen. Auch von russischen Kriegsgefangenen hörte ich im Chorgesang Quinten- und Quarten-Parallelen, und zwar von Ukrainern, Kaukasiern und Deutschrussen. Sie wurden mit außerordentlicher Hartnäckigkeit gebracht, selbst wenn die Lieder wiederholt wurden. In Island hat Angul Hammerich ähnliche Organalbeispiele vom Mittelalter bis in die Neuzeit nachgewiesen[5]). Er zitiert Zwiegesänge vom Jahre 1892 und Pastor Thorsteinsson's Sammlung des isländischen Studentenvereins (Reykjavik 1894), in denen Quinten-Parallelen zur Anwendung kommen. Es kann sich also bei allen diesen, noch leicht zu vermehrenden Beispielen nicht um Spekulationen oder „Theorien" handeln, sondern es muß angenommen werden, daß Klang- und Stimmenverstärkung mit Naturnotwendigkeit zunächst durch die vollkommensten Konsonanzen erfolgt. Sie ergibt sich aus der starken Verschmelzung der Quinten und Quarten, denn für den Sänger resultiert aus der Konsonanzverbreiterung ein dem Unisono ähnlicher oder wesensgleicher Gesamteindruck.

Wenn nun die ersten mehrstimmigen Beispiele im Abendlande gleichen Gesetzen der Stimmbewegung folgen, so liegt nahe, auch hier ein allgemein verbreitetes Singen in parallelen Quinten und Quarten anzunehmen. Dafür könnte man als Beweis die vielzitierten Stellen von Scotus Erigena (de divisione naturae) und besonders die Beschreibung des Giraldus Cambrensis heranziehen, in der es vom mehrstimmigen Singen heißt: die eine Stimme plätschere unten, die obere schwebe weich und ergötzlich darüber.[6]) Aber auch ohne diese vieldeutigen Nachrichten zeigt sich aus der Musik außereuropäischer und anderer Völker, daß es sich in den ersten abendländischen Schriften über Mehrstimmigkeit, wie sie in den unter Hucbalds Namen überlieferten Schriften und in den beiden Traktaten „De Organo" erhalten sind[7]), um keine spekulativen Erfindungen handeln kann. Damit rückt aber auch die Tätigkeit Hucbalds[8]) und seiner Neben- und Gefolgsmänner in ein helleres Licht. Er ist nicht der Erfinder des parallelen Organums, auch nicht der grübelnde, nach Neuem suchende Theoretiker, sondern der erste Musiker, der die volkstümliche Art, mehrstimmig zu singen, in ein geschlossenes System bringt. Es liegt ihm und seinen Mitarbeitern nicht daran, etwas Eigenes zu formen, sondern er will die volkstümliche Singmanier auch der Kirchenmusik dienstbar machen. Es ist das gleiche Prinzip, das später der Kirche weltliche Lieder zuführte. Nur handelt es sich bei Hucbald noch darum, die vom Volke geübte Mehrstimmigkeit auch den Klerikern

---

1) Jolly, von Carl Stumpf erwähnt in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" II, 1886 S. 252.

2) Ebenda.

3) Forschungsreise S. M. S. „Planet" 1906/07. V, Bd. Kap. 6: „Phonographierte Melodien aus Madagaskar und Indonesien nebst Musiknoten" von E. M. v. Hornbostel.

4) Phon. Archiv Wien Nr. 510. Chortanz der Maison, zitiert in Wanjamwezi-Gesänge, a. a. O., S. 1040.

5) Angul Hammerich, Studien über isländische Musik, Sammelbände der Intern. Musik Ges. I, S. 349 f.

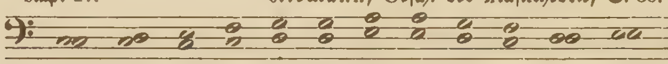
6) Vgl. Hugo Riemann, „Gesch. der Musiktheorie" S. 18 f., 25 f. und „Handbuch der Musikgeschichte" I, 2 S. 136 f. Besonders ausführlich hat Victor Lederer die Nachrichten gesammelt und für seine keltische Theorie verwertet („Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst", Leipzig 1906).

7) Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik, 1884, S. 79. — Coussemaker, Script. II, S. 74 ff. Vgl. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Kap. 2.

8) Die Frage nach der Echtheit der Hucbaldschen Schriften kann hier nicht berücksichtigt werden.

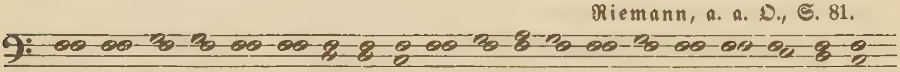
schmackhaft zu machen und sie der eigentlichen Musiklehre anzugliedern. Er muß seine ganze Kenntnis der alten und neuen Kunstlehre aufbieten, um in natürlich und ungezwungen ablaufende Parallelen System und das Regelwerk der Choraltheorie zu bringen. Wie vorsichtig er vorgeht, zeigt seine behutsame Art, erst mit dem Quartenorganum zu beginnen und dann durch Stimmenverdoppelung zu parallelen Quinten vorzuschreiten. Sobald diese Grundlage gesichert ist, kommen die Ausnahmen, um den gefürchteten Tritonus zu vermeiden und einen fehlerfreien Ablauf der Organalstimme zu erzielen. Es werden alle Abweichungen und Verengerungen des Stimmabstands in ein scharf umrissenes theoretisches System gespannt. Am leichtesten regeln sich die Verhältnisse beim Liegenbleiben der unteren Stimme. So bringt die Musica enchiriadis ein Beispiel, das vom Einklang über Sekunde und Terz zur Quarte führt, wobei die tiefere Stimme festgehalten wird:

Kap. 17. Riemann, Gesch. der Musiktheorie, S. 38.



Dies bordunartige Liegenlassen der Unterstimme wird von Guido im Micrologus noch weiter getragen. Er bringt über dem festgehaltenen Ton c die Sekunde, Terz und Quarte und ebenso zurück. Oder er setzt als Bordun den Ton f, während die Prinzipalstimme Sekunden, Unterterzen, Unterquarten, Obersekunde und Oberterz beschreibt:

Riemann, a. a. O., S. 81.



Auch diese Stimmführung geht auf eine allgemein gebräuchliche Manier zurück: auf das Instrumentenspiel. Bei Naturvölkern findet man ähnliche Bordune in großer Zahl, z. B. auf Sumatra[1]), bei den Yaqui-Indianern an der Nordgrenze von Mexiko[2]) und im westlichen Georgien[3]), ja von der vergleichenden Musikwissenschaft wird gerade der Bordunmanier eine wichtige Rolle für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit zugesprochen[4]). Im Abendland wird man die gleichen Stimmführungen voraussetzen dürfen, wenn auch die ersten Beispiele eines vokalen Borduns erst bei Hucbald und Guido begegnen. Wir wissen aber, daß in dieser Zeit das Spiel der Drehleier (Organistrum) schon eifrig gepflegt wurde[5]) und daß bei Streichinstrumenten noch neben dem Griffbrett liegende Bordunsaiten angebracht waren[6]). Die Manier, eine Stimme

[1]) E. M. v. Hornbostel, „Über die Musik der Kubu". S.-A. aus: B. Hagen, Die Orang-Kubu auf Sumatra, Veröffentlichungen aus dem städtischen Völker-Museum, Frankfurt am Main 1908, Joseph Baer & Co., Musikbeispiele S. 4.

[2]) Carl Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 139f. — John Comfort Fillmore, „Indianergesänge". — Stumpf, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 3 S. 1ff.

[3]) D. J. Araktschiew, Das Volkslied des Westlichen Georgiens, Moskau 1908 (russisch) Noten 212 Nr. 12, und an vielen anderen Stellen.

[4]) Vgl. E. M. v. Hornbostel, „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik", Leitsätze zum Wiener Kongreß der Intern. Musik Ges. und Kongreßbericht Wien 1909, S. 300f. — Stumpf, Anfänge der Musik S. 99 Nr. 3.

[5]) Vgl. den Traktat „Quomodo organistrum construatur" bei Gerbert, Script. I, S. 303.

[6]) Vgl. Hugo Riemann, Handbuch I,2 S. 152f. und Hieronymus de Moravia über die Viella (Coussemaker, Script. I, S. 153).

liegen zu lassen, während die andere fortschreitet, ergab sich ganz natürlich aus dem volkstümlichen Instrumentalspiel. Hucbald und Guido griffen auch diese Praxis auf und benutzten sie, um die nötig werdenden Abweichungen von der Parallelbewegung durch eine allgemein gebräuchliche Spielmanier zu stützen. So gehen die grundlegenden Formulierungen der Theoretiker in ihren entscheidenden Partien auf volkstümliche Manieren zurück: auf das Verstärken einer Stimme durch gleichzeitiges Begleiten in Quarten und Quinten und auf das instrumentale Bordunieren.

Ist aber diese Festlegung durch die Theorie nichts anderes als eine Abstraktion aus der volkstümlichen Praxis, so müssen sich die gleichen Grundzüge der Mehrstimmigkeit auch in erhaltenen Musikdenkmälern aufzeigen lassen, denn die Kunstmusik steht in dieser Zeit in engstem Zusammenhang mit der volkstümlichen Musikübung.

Das älteste Dokument, das wir kennen, das zweistimmige Ut tuo propitiatus[1]) besteht aus kurzen Absätzen, die alle im Einklang oder der Oktave beginnen und schließen. Zwischendurch gibt es Parallelen und hin und wieder Gegenbewegung. Man hört ein Quartenorganum, das nach Art des Mailänder Traktats „Ad organum faciendum"[2]) frei behandelt ist. An dies erste Beispiel schließen sich andere, die durchweg auf dem Parallelorganum basieren. Ich nenne nur von den Dokumenten bei Wooldridge die textlosen Stücke aus dem 13. Jahrhundert oder die Motette Ave gloriosa[3]). Interessante Beispiele bringt auch der von Johannes Wolf kopierte Innsbrucker Codex des 14. Jahrhunderts[4]), wo fast in jedem Stück Quintenparallelen auftreten. Das zweistimmige „In te domine nostris benedicite" läuft z. B. vom Einklang aus in reinen Quinten bis zur ersten Distinktion und in gleichem Duktus mit kleinen Umbiegungen zurück. Durchweg ist die Linie am Anfang gezackt, dann parallel und zum Schluß spitz zustrebend. Die gleichen Parallelen finden sich in der Motette des 13. Jahrhunderts[5]), in der Orgeltabulatur des 14. Jahrhunderts[6]), ja noch bis zum Durchdringen der ars nova; kurz: die Praxis zeigt das gleiche Bild wie die Theorie: das Festhalten am volkstümlichen Parallelsingen.

Und wie das Organum, so wirkt auch die von Naturvölkern so gern geübte bordunartige Mehrstimmigkeit lange im Vokalsatz nach. Bei Wooldridge finden sich Belege in dem zweistimmigen „Preoccupemus faciem", wo das e der unteren Stimme liegen bleibt; dann teilt Hans Müller in seinem Karlsruher Traktat einen zweistimmigen Satz mit, der in Oktaven beginnt und bordunartig weiterläuft[7]), ein merkwürdiges Beispiel primitiver Zweistimmigkeit, das an die einfachsten Lieder der Naturvölker erinnert. Und reiche Belege stellt wieder der Innsbrucker Codex. Eine ganze Reihe von Stücken in partiturmäßiger Übereinanderstellung der Stimmen zeigt das Liegenbleiben der Unterstimme, über der sich der Superius frei bewegt. Die Basis geht mit-

---

[1]) Wooldridge, Early English Harmony I, Pl. 1, Übertragung von Oskar Fleischer in „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" VI. S. 424ff. Vgl. auch Riemann's Deutung im „Handbuch der Musikgeschichte" (I, 2 S. 141).

[2]) Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge S. 229ff.

[3]) A. a. O., Pl. XI, XX, XXI.

[4]) Univ.-Bibl. Ms. 457. Herrn Prof. Johannes Wolf bin ich für die mir bereitwilligst gestattete Einsichtnahme in seine Kopie zu großem Dank verpflichtet.

[5]) Pierre Aubry, Cent Motets du XIIIe Siècle (Paris 1908) Bd. II: Transcription.

[6]) Wooldridge, a. a. O., Pl. 42—45.

[7]) Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergam. 29a. Leipzig 1886.

unter in die Höhe und fällt wieder herab, wobei auf den ausgehaltenen Tönen rezitiert wird. Johannes de Muris prägt für diese Stimmführung den Namen „diaphonia basilica"[1]). Es ist im Grunde genommen nichts anderes als das Bordunieren bei Naturvölkern und bei Hucbald und Guido.

Erweisen sich so die ersten Grundzüge der Mehrstimmigkeit für Naturvölker und Abendland nutzbar, so läßt sich auch eine Stimmführungsart zum Vergleich heranziehen, die in außereuropäischer Musik zu hoher Virtuosität ausgebildet ist und die bisher nicht mit der frühmittelalterlichen Kunst in Verbindung gebracht wurde: die Heterophonie. Den Ausdruck hat Stumpf (nach Plato) zuerst eingeführt und ihn zur Bestimmung der siamesischen Kunst des gleichzeitigen Spielens von Thema und thematischer Variation angewandt[2]).

Wir verstehen unter „Heterophonie" das Zusammenklingen von Motiv und motivischer Umschreibung, das Zusammenfallen der gleichen Phrase in verschiedenen Umbildungen und Ableitungen. So bringt z. B. in der von Stumpf übertragenen siamesischen Orchesterpartitur ein Instrument das einfache Motiv, während andere gleichzeitig variieren, in dieser Form[3]):



Hier ist die Heterophonie schon zu höchster Steigerung ausgebildet, ähnlich wie in javanischer Orchestermusik[4]). Einfacher liegen die Verhältnisse im russischen Volkslied, wie dies Fragment beweist[5]):

---

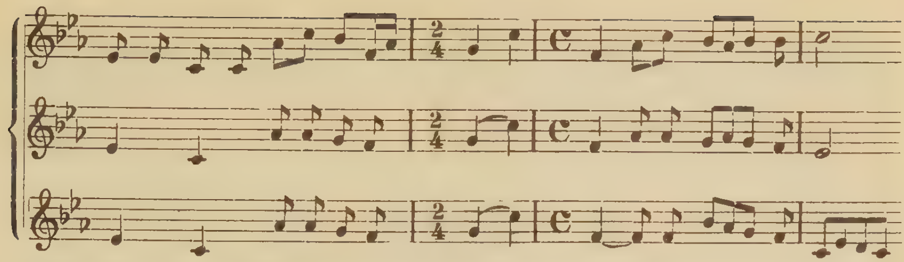
1) Gerbert, Script. III, S. 239: Diaphonia est modus canendi duobus modis; et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est (modus) canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam; quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat.

2) Stumpf, Tonsystem u. Musik der Siamesen, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft III, S. 125 und andere Stellen. Den Begriff der Heterophonie hat Guido Adler in einem Sonderbeitrag behandelt, wobei allerdings die entscheidenden Merkmale dieser Art der Mehrstimmigkeit verwischt und zur Verschiedenstimmigkeit geweitet werden (Peters Jahrbuch für 1908 „Über Heterophonie").

3) Stumpf, a. a. O., Notenbeispiele S. 5 Takt 2f.

4) J. P. N. Land, „Über die Tonkunst der Javanen", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, S. 193f.

5) Eugenie Lineff, „Über neue Methoden des Folklores in Rußland", Kongreßbericht der Intern. Musik Ges., Wien 1909, S. 242/3 („Lutchina").



Man sieht, wie die Abweichungen aus ursprünglichem Unisonieren herauswachsen, wie die „Heterophonie“ durch selbständiges Improvisieren und Variieren entsteht. Noch klarer zeigt sich der Zusammenhang, wenn man tatarische oder indische Chöre singen hört. Die Sänger wollen im Gleichklang singen, manche aber bringen Variierungen, vor allem die Vorsänger, so daß sich unmittelbar ein Nebeneinander von Thema und Umbildung einstellt, das wir als Wurzel der gesamten Entwicklung zur Heterophonie ansehen müssen.

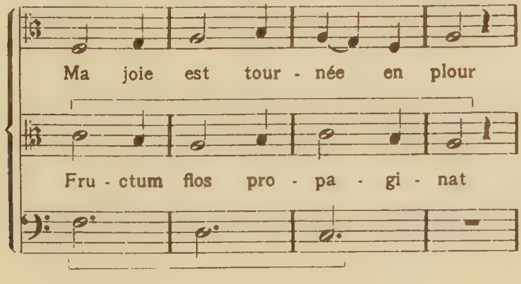
In der mittelalterlichen Musik läßt sich das gleiche Prinzip nachweisen, und zwar erscheint es auch hier in der Kunstmusik als Nachwirkung volkstümlicher Singmanieren. Die anschaulichsten Beispiele bringt die Motette des 13. Jahrhunderts, die geradezu auf der heterophonen Praxis in Verbindung mit dem Organum basiert. Man findet in den von Pierre Aubry herausgegebenen und übertragenen „Cent Motets du XIIIe Siècle“ (publiés d'après le Manuscrit Ed. IV, 6 de Bamberg Bd. II) auf jeder Seite die Belege, z. B.:

II, S. 133, Syst. 3, Takt 1f.



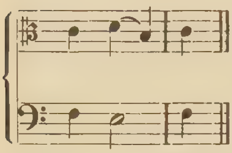
Das eingehakte Tenormotiv wird im Quintenabstand von der obersten Stimme in gleichzeitiger Variierung gebracht. In Takt 7 laufen beide Stimmen in den Einklang. Auch die Mittelstimme bringt das Thema, wenn auch in einer noch freieren Umbildung. Einige Takte später begegnet die Stelle:

II, S. 133, Syst. 4, Takt 8f.



Hier wird das Thema von der Mittelstimme variiert, während die Oberstimme eine freie Weiterbildung bringt. Sieht man die Variierungen genauer durch, so zeigt sich, daß sie auf Verzierungsmanieren ausgehen, auf Durchgänge, Einschalttöne, trillerartige Doppelschlagsformen usw., z. B.:

I II, S. 139, Anfang.



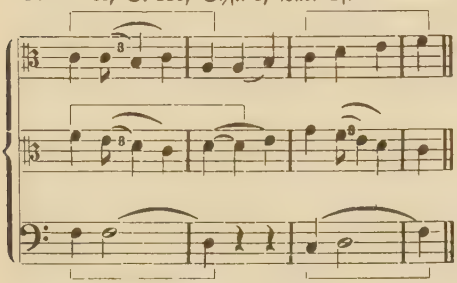
II II, S. 139, Syst. 1, Takt 3.



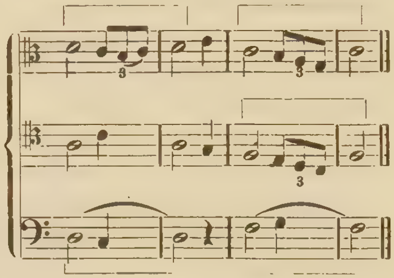
III II, S. 139, Syst. 2, Takt 2.



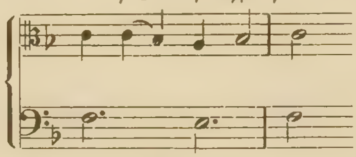
IV II, S. 139, Syst. 3, Takt 4 f.



V II, S. 159 Anfang.



VI II, S. 161, Syst. 2, Takt 4.



Auch hierin gleicht die heterophone Praxis des Mittelalters der Musikübung der Javaner, Siamesen, Japaner, Russen usw., denn auch bei ihnen bilden sich die Varianten über dem Thema aus improvisierten Ausschmückungen der melodischen Linie. Die Technik der Motette im 13. Jahrhundert kann somit aus derselben Wurzel abgeleitet werden wie diese Kunst: aus der freien Veränderung einer Melodie durch den Vorsänger, während die Choristen das schlichte Thema bringen. So hat man sich wenigstens die Anfänge zu denken. Aus dieser vom Volk geübten Praxis entwickelten Kunst- und Berufsmusiker ihre mehrstimmigen Kompositionen, und zwar unter strengem Anschluß an das Organum.

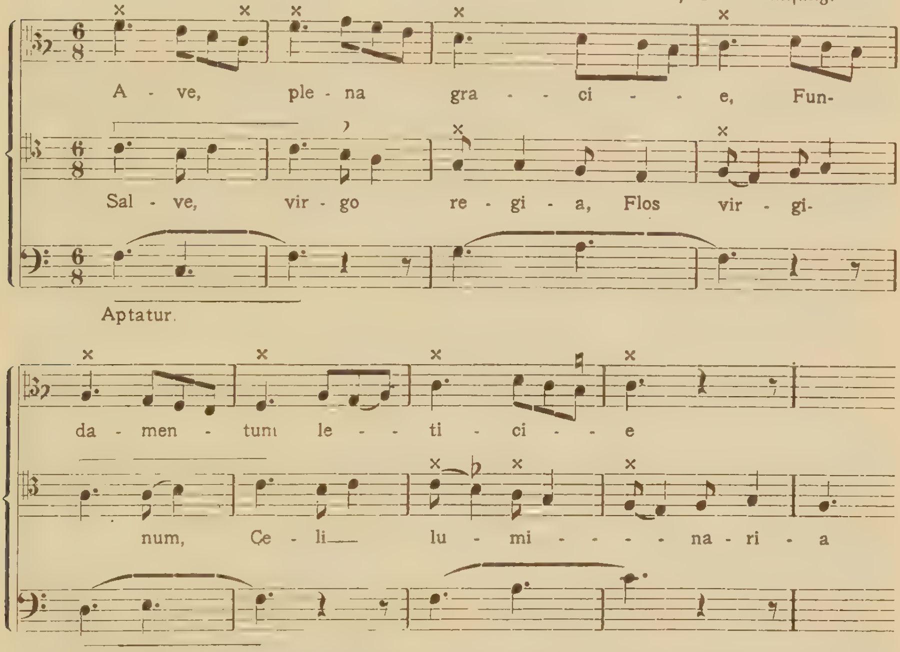
Daß sich die Varianten nicht nur über die gewöhnlichen thematischen Teilgruppen erstrecken, sondern daß sie das gesamte Material des Tenors aufnehmen, mögen noch ein paar Beispiele zeigen:

II, S. 177 Anfang.



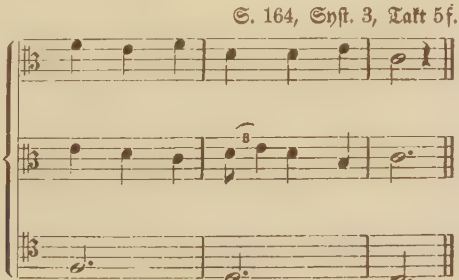


II, S. 189 Anfang.

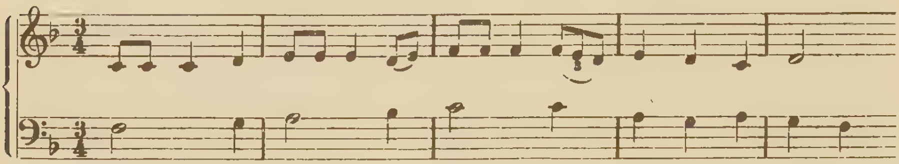


In beiden Stücken erklingen zum Thema Variierungen. Diese Gleichzeitigkeit von Motiv und Umbildung ist das eigentlich primäre Moment der mehrstimmigen Motettenpraxis. Sekundär kommt die Einhaltung organaler Harmoniefortschreitungen hinzu, die indes weder melodiebildend noch kontrapunktisch selbständig wirken. Sie halten aber die Zusammenklänge viel stärker in Konsonanzen zusammen, als es beispielsweise in der virtuosen Heterophonie außereuropäischer Völker der Fall ist. Trotzdem entstehen Reibungen, z. B. Sekundparallelen, die sich beim gleichzeitigen Variieren des Themas fast von selbst einstellen:

S. 164, Syst. 3, Takt 5f.



Die mittelalterliche Heterophonie, die im Grundwesen wie in Einzelheiten mit der der asiatischen Völker übereinstimmt, wirkt in der Kunstmusik bis in das Zeitalter der Trienter Codices nach. Im Codex Montpellier ist sie zu verfolgen, z. B. in dem Stück „Qui amours", von dem ich nur den Anfang der Außenstimmen in Riemann's Übertragung[1]) zitiere:



weiter im 14. Jahrhundert, z. B. in dem dreistimmigen „Deus creator omnium"[2]) und im „Roman de Fauvel"[3]), ja noch im 15. bei Joh. Brasart („O flos flagrans"[4]), und vielen anderen Stücken. Der Unterschied ist aber der, daß mit vorschreitender Zeit aus volkstümlicher Praxis eine Kunstlehre wurde, und daß die freie Variierung in die Kolorierung einer gegebenen Stimme überging[5]). Dabei festigten sich die Gesetze der Harmonie und Polyphonie, zumal die Improvisation viel geübt wurde. Die Heterophonie als natürliches Ausdrucksmittel wurde aufgegeben.

Die Analogie zwischen außereuropäischer und mittelalterlicher Mehrstimmigkeit erstreckt sich auch auf Anlage und Haltung ganzer Sätze. Diese Ähnlichkeit, die sehr bald auffällt[6]), ist nach meiner Kenntnis am stärksten in der mehrstimmigen Musik kaukasischer Völker, etwa bei Mingreliern und Guriern, von denen ich eine ganze Reihe von Stücken in Kriegsgefangenenlagern aufnehmen konnte. Daß diese Aufnahmen nicht Sonderfälle festhalten, das beweisen die von D. J. Araktschiew an Ort und Stelle phonographierten Lieder, die er in seinem „Volkslied des westlichen Georgiens" in Übertragung vorlegt[7]). Sie zeigen im Prinzip alle das gleiche Bild: der Vorsänger beginnt mit einem kurzen Solo, dann tritt eine zweite, eine dritte Stimme hinzu und alle drei laufen nun mit Unterbrechung oder in freien Einsätzen nebeneinander, bald in parallelen Terzen, Quarten und Quinten, bald in Gegenbewegung oder dissonanten Reibungen. Oft bleibt eine Stimme auf einem Ton hängen, während die beiden andern sich weiter bewegen, oder der Satz wird zwei- oder dreistimmig. Stets sind aber alle Stimmen zum Schluß in schönstem Einklang beieinander. Ein paar Beispiele werden das deutlicher machen, etwa folgende Stellen:

---

1) Handbuch der Musikgeschichte I, 2 S. 207 f.

2) Early Bodleian Music by J. F. R. and C. Stainer Vol. II S. 32, I Faksim. XII f.

3) Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, 1904, II u. III Nr. 2, Nr. 9 usw.

4) Denkmäler deutscher Tonkunst in Österreich, VII. Jahrg. Trienter Codices S. 102.

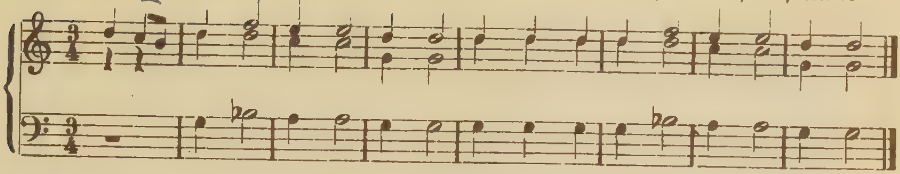
5) Joh. de Garlandia (Coussemaker, Script. I S. 115 b): Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in lorificatione soni. Vgl. G. Adler, „Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit". Vierteljahrsschrift f. Musikw. II, S. 271 f.

6) Vgl. Abraham's und Hornbostel's kurze Bemerkung über die Heterophonie der Japaner: sie „entspricht etwa den ersten Formen des mittelalterlichen Diskants. Die verschiedenen Stimmen bewegen sich in den wichtigsten Takten unison, in den Nebenteilen dagegen erlauben sich einige Instrumente Abweichungen: Synkopen, Triller, Koloraturen, welche die Melodie umranken" („Studien über das Tonsystem der Japaner", Sammelbände der Intern. Musik Ges. IV, S. 32).

7) Moskau 1908, russisch.

I

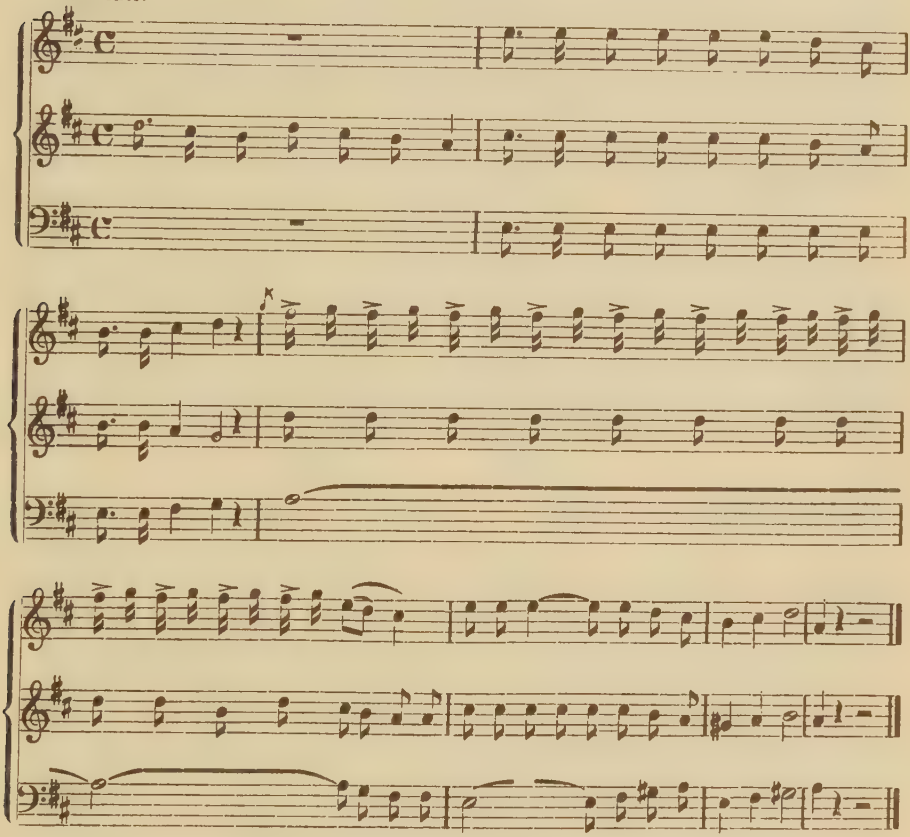
Araktschiew, a. a. O., 213, Nr. 3.



II

Ebenda 214, Nr. 15.

Moderato.



III

Ebenda 214 (Aus Nr. 27).

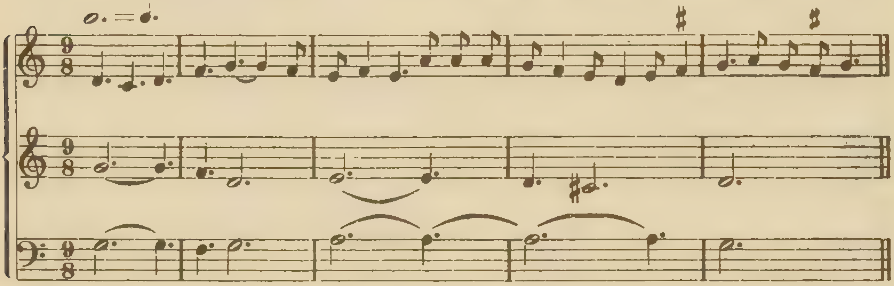


Ebenda, aus Nr 38 (Schluß).



Das erste Beispiel gibt ein Gegenstück zum Quinten-Organum, das zweite hat liegende Haltetöne, über denen sich stark verzierte Melodien bewegen, das dritte ist gewählt, um den freien Einsatz der Stimmen an einem Musterbeispiel zu zeigen, und das vierte bringt Quarten- und Quintenparallelen. Überall schließen die Chöre im Einklang oder seltener in der Quinte. Es ist das gleiche Bild wie im Diskant des 13. und 14. Jahrhunderts. Und stellt man Stücke aus dieser Zeit mingrelischen oder westgeorgischen Chören gegenüber, z. B.:

Wolf, Gesch. der Mensural-Notation III, Nr. 5
Aus dem „Roman de Fauvel".



so ist kaum ein Unterschied in der Technik der Stimmführung zu sehen. Wenn nun im Mittelalter noch verschiedene Texte gleichzeitig gesungen wurden, so kann der Eindruck dieser Musik nicht sehr verschieden von dem kaukasischer Völker gewesen sein.

Mit diesen Feststellungen soll nicht mehr als eine Parallele gegeben werden, denn die abendländische Kunst wird von schrift- und notenkundigen Musikern und Gelehrten getrieben, während die westgeorgische auf volkstümlichen Gewohnheiten beruht. Aber es zeigt sich doch, daß frühe Entwicklungsstadien der abendländischen Kunst noch heute an der Musikübung fremder Völker studiert werden können, und daß in beiden ähnliche Bedingungen zu gleichen Ausdrucksmitteln führen können.

* * *

Damit sind die Grundformen der Mehrstimmigkeit bei Natur- und anderen Völkern des Ostens und ebenso im Abendlande nachgewiesen: das Organum, das Bordunieren, die Heterophonie und die Technik des Diskants. Man kann sagen, daß die Entwicklung der Mehrstimmigkeit auch bei uns auf volkstümliche Gewohnheiten und Manieren zurückgeht, ja daß sie geradezu festen Naturgesetzen zu folgen scheint, die sich in den verschiedensten Ländern wiederfinden, wenn auch in anderer Weiterführung und anderer Ausdrucksgestaltung.

Es könnten noch viele Parallelen zwischen abendländischer und außereuropäischer Musik gegeben werden. Ich denke etwa an Manieren wie den Hoquetus, der sich

übereinstimmend in primitiver Musik wiederfindet, dann auch an die rezitierenden Gesänge der Serben und Ukrainer, die man mit deutschen Überlieferungen vergleichen könnte, weiter an die Tonsysteme alter Kulturvölker, an Instrumentenspiel, musikalische Praxis und Zusammenhänge mit Tanz und Spiel und ähnliche Fragen[1]). Alle diese Analogien müßten besonders behandelt werden, da die Voraussetzungen gleicher Erscheinungen oft der verschiedensten Natur sein werden. Überhaupt führt von diesen Beziehungen und Übereinstimmungen der Weg weiter zu allgemeinen und speziellen psychologischen und ethnologischen Grundfragen. Aber die hier gegebenen Grundlinien der Vergleichung werden wenigstens die Tragweite und Fruchtbarkeit dieser Studien gezeigt haben. Sie wollen die Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft auch der Musikgeschichte dienstbar machen, sie wollen Beobachtungen und Erfahrungen aus dem Studium außereuropäischer Musikübung zur Lösung alter Probleme der Musikgeschichte ausnutzen und damit ein neues Feld für die Beurteilung und Erklärung früher Kunstformen und Ausdrucksmittel erschließen. Diese Vergleichung der Musik außereuropäischer und einfach gebliebener Völker mit der abendländischen Kunst wird alten Fragen neue Lösungen geben. Sie führt weiter zu allgemein geltenden Naturgesetzen und durchdringt eine nur in Handschriften und Traktaten stehende Musik mit einer ähnlich geformten und gleich wirkenden lebendigen Kunst.

[1]) Interessant ist, daß die im Orient noch heute allgemein gebräuchliche Methode, beim Singen die Hand an die Backe zu legen, auch bei uns früher bekannt und vielfach in Übung war. Eine vortreffliche Abbildung in Seb. Felstin's Opusculum musicae mensuralis 1519 (?) gibt ein überzeugendes Beispiel für viele ähnlicher Art. Vielleicht wollte und will man mit dieser Singmanier besondere Resonanzwirkungen erzielen.

[II, 1920]

Zur Musikgeschichte der Universität[1])

Von

Peter Wagner, Freiburg (Schweiz)

Die Professuren der Musikwissenschaft an der Universität sind so alt wie die Universität selbst.

Nach den großen Denkern des Griechentums gehört die Musik als Lehrgegenstand in das Gebäude eines wohlgeordneten Staatswesens. Der Staat hat die Aufgabe, die Ausübung dieser Kunst zu überwachen, auch gegen ihre Auswüchse einzuschreiten. Das hat namentlich Plato mehrmals und scharf betont[2]). Der lateinische Philosoph Boëthius vermittelte diese Auffassung der spätern Zeit (de Institutione musica I, 1). Aus ihr heraus erklärt sich die Aufnahme der Musik in den Kreis des gelehrten Unterrichtes bereits seit Marcus Terentius Varro[3]), dem Freunde Ciceros, im 1. Jahrh. vor Chr. Lange vor der Gründung der ersten Universitas magistrorum et scholarium in Paris am Ende des 12. Jahrh. war die Musik als eine der sieben Artes liberales pflichtmäßiges Fach des wissenschaftlichen Studiums. Mit der Arithmetik, Geometrie und Astronomie gehörte sie zum Quadrivium, bildete also einen Teil der mathematischen Wissenschaften[4]), und es gab wenige Gebildete, die nicht der Musik obgelegen hätten. Diese Zeiten sind nun längst vorüber, und bei den weitausgreifenden Umgestaltungen, die der höhere Lehrbetrieb seither erfuhr, werden sie sich auch nicht wieder erneuern. Es ist aber gut, sich gelegentlich vorzuhalten, was die Musik in der geistigen Arbeit der alten Zeit

---

1) Bildet den erweiterten geschichtlichen Teil einer am 15. November 1920 zu Freiburg-Schweiz gehaltenen Rektoratsrede.

2) Vgl. Abert, die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik S. 10 ff., 50 ff.

3) Das Beste über Marcus Terentius Varro und seine IX. Libri disciplinarum findet sich in Ritschl's Opuscula III p. 352 ff. Augustinus, Martianus Capella, Boethius, Cassiodor und Isidor, sie alle fußen in ihren Angaben über die Artes liberales auf Varro, der nach Ritschl die Musica im siebenten Buche behandelt hatte.

4) Diese Einordnung der Musik in eine mathematische Umgebung war keine Zufälligkeit. Bekanntlich hatte bereits Pythagoras, der Vater der antiken Musikgelehrsamkeit, in der Erkenntnis, daß die Elemente der Musik, die Töne, nach der Länge der sie erzeugenden Saiten sich in Zahlenverhältnissen darstellen ließen, die Musikwissenschaft in solchem Sinne verstanden und gelehrt. Die engen Beziehungen zur Mathematik begleiteten dann die Musik durch das ganze Mittelalter, und oft waren es die Professoren der Mathematik, welche die Vorlesungen über Musik hielten. Schon Boethius schrieb außer seinen 5 Büchern de Institutione musica auch 2 de Institutione arithmetica; Boethius aber war während des ganzen Mittelalters die Hauptquelle für die theoretische Darstellung der Musik, das musikalische Orakel, nahm also dieselbe Stelle ein, wie in der Philosophie Aristoteles. Für die Erfordernisse der Praxis war durch den Gesangunterricht in den untern Schulen an den Domen, Stiften u. a. ausreichend gesorgt, so daß der Magister an der Universität auf Dinge der Technik und elementaren Lehrstoff verzichten konnte; wer zur Universität kam, wußte darin bereits Bescheid.

bedeutet hat. Die Verbreitung tieferer Erkenntnis in musikalischen Dingen war eine der Aufgaben des gelehrten Unterrichts im ganzen Mittelalter.

Als Facultas artium lebten die freien Künste in der Universität weiter und bildeten die Grundlage aller fachmännischen Unterweisung in der Theologie, Jurisprudenz und Medizin. Darum wird die Facultas artium oder wie sie später hieß, die philosophische Fakultät in den Urkunden der alten Universitäten „Pia caeterarum Facultatum nutrix" genannt, oder sogar „Alma totius Universitatis mater"[1]). In ihr war die Scientia musices überall, in Paris, Oxford, in Salamanca, Neapel, Bologna, Pavia, wie auch in Deutschland durch hervorragende Männer vertreten. Dabei spiegelt sich von Anfang an in der Musikgelehrsamkeit die Wellenbewegung des geistigen Lebens wieder; so wird es verständlich, daß z. B. der Dominikaner Hieronymus von Mähren, ein Zeitgenosse des hl. Thomas von Aquin im Pariser Kloster des hl. Jacobus, in sein großes kompilatorisches Werk de Musica ein ganzes Kapitel aus einer Schrift des arabischen Pilosophen Alfarabi übernahm.[2]) Ein angesehener Lehrer der Musik an der Universität Paris um dieselbe Zeit war der Engländer Johannes de Garlandia, der eine Zeitlang auch an der neuen Universität Toulouse lehrte. Auch an der Universität Oxford stand die Musik in Ansehen. Der Franziskaner Robert Grosseteste[3]), der dort dozierte, hat sie in seiner Schrift De artibus liberalibus behandelt. Sein und des Johannes de Garlandia Schüler, der Franziskaner Roger Bacon, der große Naturforscher, widmete der Musik längere Darlegungen in seinem Opus majus und im Opus tertium[4]). Für ihn ist sie ein wichtiger Bestandteil des theologischen Studiums. In diese Reihe gehört auch sein Ordensbruder, Julian von Speier, der am Pariser Studium generale der Minoriten die Musik lehrte, nachdem er als hochangesehener Praefectus der Hofkapelle daselbst gewirkt hatte.[5])

Als der erste große akademische Musikprofessor muß jedoch Johannes de Muris gelten, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. an der Sorbonne gelehrt hat. Sein Hauptwerk, das Speculum musices in sieben Büchern, von denen bisher nur die beiden letzten veröffentlicht sind, legt in einer durch logische Schärfe

---

[1]) Vgl. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg I S. 165.

[2]) Vgl. Coussemaker, Scriptores de Musica II p. 10. Semitisch sind auch technische Ausdrücke wie Elmuahim, Elmuarifa, ebenda I p. 339b und 341. Über ältere arabische Einflüsse vgl. Wagner, Neumenkunde² S. 105 Anm. und 225 Anm. und Abert, die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen S. 169.

[3]) Vgl. über seine musikalischen Anschauungen H. Müller in der Kretzschmar-Festschrift 1918 S. 98 ff.

[4]) Vgl. Roger Bacon, Opus majus ed. Bridges I p. 237 ff. und die Opera inedita ed. Brewer p. 228 ff. (Opus tertium cap. LIX ff. und LXXII ff). Das Opus majus verbreitet sich in der Pars quarta ausführlich über die Bedeutung der Musik für das theologische Studium. Hier die ersten Sätze: „Musicalia vero secundum quod sancti determinant, necessaria sunt theologiae in multis. Nam, licet non oportet propter scientiam scripturae, quod habeat theologus usum cantus et instrumentorum et aliarum rerum musicalium, tamen debet scire rationem omnium istorum, ut sciat naturas et proprietates harum rerum et operum, secundum quod musica speculativa et practica docent. Scriptura enim plena est vocabulis musicalibus, sicut jubilare, exultare, cantare, psallere, cythara, cymbala et hujusmodi diversi generis." Heute ließe sich über die Notwendigkeit musikgeschichtlicher Kenntnisse zum wissenschaftlichen Verständnisse der Liturgie und ihrer Entwicklung ungleich mehr und Besseres sagen. Auch Bacon rechnet die Musik zur Mathematik und betont deren potestas in scientiis et rebus et occupationibus hujus mundi, aber auch ihre utilitas in divinis (p. 97 und 175).

[5]) Vgl. P. Hilarius Felder, die liturg. Reimoffizien auf die H. H. Franciscus und Antonius S. 141 ff.

und Klarheit, wie durch stete Rücksichtnahme auf die Lehren und Auffassungen der antiken und mittelalterlichen Musikschriftsteller hervorragenden Darstellung das ganze Wissen seiner Zeit vor, eine leibhaftige Musikenzyklopädie des 14. Jahrh., und mehr als das, das bedeutendste und umfangreichste musikliterarische Denkmal des gesamten Mittelalters, würdig seiner Zeitgenossen, der großen philosophischen und theologischen Summen[1]). Auch eine Summa musicae wird ihm zugeschrieben. Ihr letztes (25) Kapitel (Integumentum musicae) liefert einen anschaulichen Beleg dafür, bis zu welchem Grade theologische Gedanken damals den ganzen Umfang des menschlichen Wissens erfüllt haben. Hier einige Sätze daraus: „Teste philosopho (gemeint ist natürlich Aristoteles) simile congaudet suo simili et aspernatur contrarium .... Musica etenim, ut tropologice loquamur, Ecclesiae similis esse videtur ... Musica scientia est una, quamvis in diversis partibus sit fundata; sicut et cum Ecclesiae multa sint membra, Ecclesia tamen una est, in unitate fidei catholicae radicata ... In musica binarius (sc. numerus) reperitur, in quantum dividitur in mundanam et humanam; sicut et in Ecclesia binarius esse probatur, in quantum possidet duo testamenta ... Item alius binarius est in musica, in quantum dividitur in naturalem et instrumentalem; sicut et in Ecclesia reperitur et alius binarius, in quantum vita contemplativa utitur et activa". Beide Arten der Musik werden mit den biblischen Schwestern Maria und Martha verglichen. „Et sicut vita Marthae, quae activam significat, periculosior est quam Mariae, quia majori periculo subjacere videtur, sic et illi, qui cantum nesciunt absque libris, velociori subjacent detrimento in eo, quod libris vel non praesentibus vel in promtis obmutescere videantur, et quasi nihil scire de cantu. Sed quia non cuivis hominum contingit adire Corinthum, consulo ut qui Maria non potest esse in cantu, saltem et affectum ipsius Marthae sibi studeat obtinere". Weiterhin werden als Parallelen aus der Kirchenlehre und ihren Riten herangezogen für die drei Teile des Tonsystems die Dreifaltigkeit, für die vier Haupttonarten die vier Haupttugenden, für die sieben Stufen der Tonleiter die sieben Gebetszeiten, die sieben Sakramente und die Gaben des hl. Geistes, für die acht Tonarten die acht Seligkeiten, für die neun Intervalle die neun Chöre der Engel, für die zehn möglichen Notenlinien der Dekalog usw. „Cum igitur, schließt das Kapitel, musica in talibus, in tot et tantis habeat similitudinem cum Ecclesia, nil mirum, si usus musicae et solemnis ejus memoratio in Ecclesia observatur"[2]). Dem heutigen Menschen dünken solche Gedankenreihen absonderlich; das Mittelalter setzte alle Tätigkeit des Geistes in Beziehung auf die ewigen Ziele des Menschen, auf die Religion, da wie Roger Bacon sagt: „humana nihil valent nisi applicantur ad divina"[3]). In einer andern dem Johannes de Muris zugeschriebenen[4]) Schrift sind

[1]) In seinem Dictionnaire de musique rühmt sich Jean Jacques Rousseau (p. 318): „J'ai eu le courage de le lire presque en entier pour y constater l'invention que l'on attribue à cet auteur." Vgl. Gerbert, Scriptores III praef.

[2]) Vgl. Gerbert, Scriptores III p. 241 ff.

[3]) Vgl. Roger Bacon, Opus majus, pars quarta ed. Bridges I p. 175.

[4]) Mit den Widersprüchen in den unter seinem Namen überkommenen Schriften sucht man sich durch Annahme zweier verschiedener Gelehrter gleichen Namens abzufinden; so Hirschfeld, Riemann und Wolf, vgl. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I S. 72. Ich zweifle indessen nicht, daß die fortschreitende Erkenntnis die Frage ohne Spaltung der einen Persönlichkeit wird lösen können. Auch die Schriften des Aristoteles liegen uns in verschiedenen teilweise abweichenden Fassungen, auch mit Zusätzen seiner Schüler vor;

mehrmals die folgenden vier aristotelisch-scholastischen Leitsätze (petitiones oder theoremata) eingeschaltet, welche die geistige Umgebung dieser Musikliteratur in helles Licht rücken: 1. „Omnem doctrinam et disciplinam ex praeexistente cognitione fieri. 2. Ante cognitionem sensitivam non aliam inveniri. 3. Experientia multiplici ut in termino status adquiescere. 4. Experientiam circa res sensibiles artem facere"[1]). Auch ihr Verfasser betont übrigens, „quanta debet esse cura viris politicis de bene moderata musica conservanda[2])". Des Johannes de Muris Vorlesungen wurden nachgeschrieben, ausgezogen, kommentiert, bearbeitet, aber, wie es scheint, auch mit den Fortschritten der späteren Praxis und Kunstlehre in Übereinstimmung gebracht. Sie bildeten das Handbuch für den akademischen Unterricht in fast allen Universitäten des Nordens. Den Statuten der Facultas artium der 1348 nach dem Muster der Pariser gegründeten Prager Universität entnehmen wir, daß die Promovendi ad gradum magisterii Vorlesungen über die folgenden Gegenstände zu hören hatten: „omnes libros majoris physicae, logicam Aristotelis, ethicorum, politicorum, oeconomicorum, sex libros Euclidis, sphaeram theoreticam, aliquid in Musica et in Arithmetica[3])." Diese Bestimmung wurde am 7. Dezember 1367 in plena Congregatione Facultatis philosophicae dahin ergänzt, daß die den Vorlesungen zugrunde gelegten Bücher vollständig durchgenommen werden müßten, darunter „omnes libri Aristotelis, unacum geometricalibus, astronomicalibus et musicalibus[4])." Als die deutschen Professoren und Studenten an der Universität Prag im Jahre 1409 vor der Vergewaltigung durch die Böhmen und Huß Prag verließen und in Leipzig eine neue Hochschule einrichteten, übernahmen sie die Ordnung des Prager Studium generale. In den Statuten der Leipziger philosophischen Fakultät, die wir in mehreren Fassungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert besitzen, wird regelmäßig unter den Libri, welche die Kandidaten zum Gradus magisterii durchgehen müßten, die Musica Muris genannt[5]). Um 1500 dozierte daselbst der Magister Conradus Noricus, der 1503 eine der Schriften des Johannes de Muris neu bearbeitete[6]). Auch in Wien wurde von den Kandidaten eine Vorlesung über die Musik („aliquem librum de Musica") verlangt[7]). In den letzten

---

auf ähnliche Weise werden sich die Schwierigkeiten im überlieferten Texte des Johannes de Muris heben lassen. Da der Magister Julianus de Muris, der 1351 Rektor der Pariser Universität war (nach Denifle, Chartularium Universitatis Parisiensis II p. 640), dann Clericus et secretarius des Carolus, dux Normannorum, der Diocesis Lexoviensis entstammend genannt wird (die frühere Diözese Lisieux in der Normandie), so wird man dem Musikprofessor Johannes de Muris dieselbe Heimat zusprechen dürfen.

[1]) Vgl. Gerbert, Scriptores III p. 249, 256, 258 und 312.

[2]) Vgl. Gerbert l. c. p. 256a.

[3]) Vgl. Monumenta historiae Universitatis Carolo-Ferdinandeae Pragensis, Pragae 1830 I, p. 56.

[4]) Ebenda S. 68 ff. Daß es sich dabei keineswegs um die Aneignung lediglich technischer Fertigkeit in Gesang und Spiel handelte, sondern um eine gelehrte, wissenschaftliche Unterweisung, muß man auch daraus schließen, daß in Prag und Leipzig als Maximalzeit für das akademische Musikstudium, für die Musica Muris, wie es heißt, ein Monat, als Minimalzeit drei Wochen festgesetzt waren (S. 33). In Wien waren dafür 4 Wochen vorgesehen und 16 Vorlesungen. (Vgl. Kink, Geschichte der kais. Universität Wien I, 2 S. 111.) In Ingolstadt dauerte die Vorlesung über die Musica des Muris 2—3 Wochen. (Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München II S. 89, 95, 110). Unter den Fächern, über welche an Feiertagen nicht gelesen werden durfte, wird auch die Musik genannt.

[5]) Vgl. Zarncke, die Statutenbücher der Universität Leipzig, 1861 S. 311, 327, 352, 398, 462, 464, 473, 490.

[6]) Vgl. Gerbert, scriptores III p. 189 und 256.

[7]) Vgl. Kink, Geschichte der Kaiserl. Universität in Wien II S. 199.

Jahren des 15. Jahrhunderts lehrten hier die Musik die Magistri Nikolaus von Neustadt und Georg von Horb[1]). Nach einem Verzeichnis der Magistri der Facultas artium vom 1. September 1431 las damals der Magister Paulus Troppauer über die Musica Muris. Auch der Magister Johannes de Gmunden, der 1443 starb, muß solche Vorlesungen gehalten haben; wenigstens hinterließ er einen Liber in pergameno continens Musicam Boethii[2]). Die Statuten der Universität Löwen aus dem Jahre 1427 bestimmen: „Statuimus et ordinamus, quod in mathematicalibus legantur tractatus de sphaera, primus liber Euclidis, aliquis tractatus de arithmetica et Johannes de Muris musica[3])". Die Statuten des Collegium Dionysianum in Heidelberg aus dem Jahre 1452 sehen Vorlesungen über Musik vor; es scheint aber, daß sie hier mehr als fakultativ oder weniger wichtig galten, da sie als Teil des Lehrstoffes für den sog. Parvus ordinarius angeführt werden[4]). Hier hielt auch der als Universitätsprediger angesehene Conrad von Zabern um 1430 vielbesuchte Vorlesungen über Musik, zumal gregorianischen Gesang[5]). Aus den Statuten der philosophischen Fakultät zu Basel um 1460 muß man schließen, daß über Arithmetik und Musik nicht regelmäßig gelesen wurde[6]); dennoch ist die Musica in den Statuten des Jahres 1492 wieder als Examensfach pro magisterio verzeichnet[7]).

Im Studium Francfordianum legte um dieselbe Zeit der Magister Ambrosius Lacher die Musica des de Muris seinen Vorlesungen zugrunde und veranstaltete eine Neuausgabe derselben 1508.[8]) Ebenso sind an der polnischen Universität Krakau Vorlesungen über Musik bezeugt. Als Magistri, welche solche anzeigten und zwar in Verbindung mit der Arithmetica, werden genannt Martinus Schamotuli, Stanislaus Oboleci und andere, sämtlich in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts. Auch hier müssen die Schriften des Johannes de Muris den Stoff für den Unterricht abgegeben haben, denn die Universitätsbibliothek Krakau bewahrt noch heute mehrere Exemplare seiner Schriften aus damaliger Zeit. Nicht immer aber wurden die Vorlesungen auch gehalten, oft waren sie nur angezeigt.[9]) Professoren der Musik werden weiter genannt in Tübingen, Greifswalde, Altorf und Königsberg.[10]) Von dem Ingolstadter Magister Erasmus Heritius hat sich ein

[1]) Vgl. Mantuani, Geschichte der Musik in Wien I S. 164.

[2]) Vgl. Kink a. a. O. I, 2 S. 11 und 110. Ob der Dominikaner Mag. Franz von Retz († 1425), der an jedem Samstag seine Vorlesungen mit einem Lobe auf die hl. Jungfrau beschloß, in seinen 3 Büchern über das Salve Regina auch über seine Singweise sich ausließ (Kink a. a. O. I, 1 S. 381), habe ich nicht feststellen können.

[3]) Vgl. Coussemaker, Scriptores de musica II p. XII.

[4]) Vgl. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg II S. 372.

[5]) Vgl. Vogeleis, Festschrift z. internat. Kongreß für greg. Gesang. Straßburg 1905 S. 43.

[6]) Unter den Lectiones pro gradu magisterii werden an letzter Stelle genannt: „arithmetica si legantur" und „musica si legantur." Vgl. C. Chr. Bernoulli, Die Statuten der phil. Fakultät der Universität Basel, 1907 S. 26.

[7]) Vgl. Vischer, Geschichte der Universität Basel von der Gründung 1460 bis zur Reformation 1529 S. 179.

[8]) Vgl. Coussemaker, Scriptores II p. XIV.

[9]) Vgl. Waclav Gieburowski, die Musica Magistri Szydlovitae, Breslauer Dissertation 1915 S. 183. Die Schuld daran brauchten aber nicht notwendigerweise die Professoren zu tragen, es könnte in Krakau so gegangen sein, wie am Wirkungsorte des Anonymus, der um 1400 schrieb: „Duo sunt causae, quare nunc clerici negligunt musicam; una est illa, quod rectores scolarium et alii, quorum interest gubernare alios (soll wohl „eos" heißen), raro se occupant de hac scientia; secunda est illa, quia discipuli raro se applicant ad exercitandum se in hac scientia". Vgl. Coussemaker, Scriptores III p. 416 b.

[10]) Vgl. Arrey von Dommer, Musiklexikon s. v. Professor der Musik.

Kollegheft über die Musica speculativa in der Münchener Staatsbibliothek erhalten,[1]) ebenso das Kollegheft eines Wittenberger Studenten Georg Donat um 1543, das aber direkt in die praktische Musik einführt.[2])

Wir treffen Professoren der Musik im Süden Europas auch außerhalb der Universitäten an. In Padua lehrte um 1400 der Kanonikus Johannes de Ciconia aus Lüttich, dessen Zugehörigkeit zur dortigen Universität allerdings nicht feststeht; in Neapel um 1480 die beiden Flamen Johannes Tinctoris und Bernhard Hykaert. Alle drei Namen beleuchten die damals unbestrittene Führerschaft der Flamen in musikalischen Dingen. Um 1500 wirkte in Mailand als berühmter Musicae professor publicus Franchinus Gafurius aus Lodi, in Bologna war Professor um 1480 der Spanier Bartholomaeus Ramis de Pareja und später sein Schüler Giovanni Spataro. Zu gleicher Zeit waren in Parma tätig Nicolaus Burci (Burtius Parmensis Musices professor, in Lucca der Engländer und Karmelit Johannes Hothby, zusammen eine stattliche Zahl Gelehrter von fortschrittlichen Neigungen, die sich nicht ausschließlich an die Lehren des Johannes de Muris hielten. Unter den spanischen Musikprofessoren ist mit Auszeichnung zu nennen Franz Salinas, der um 1577 in Salamanka wirkte, „in Academia Salmanticensi Musicae professor", wie er sich auf dem Titel seiner sieben Bücher über Musik nennt.

Die Geschichte dieses akademischen Musikunterrichtes hat bisher nur wenige Forscher beschäftigt. Die Untersuchungen zur älteren Universitätsgeschichte hefteten sich mehr an allgemeine Fragen oder solche zur Philosophie und Theologie. Dennoch bietet gerade eine Durchforschung der alten Universitätsurkunden nach musikgeschichtlichen Angaben des Interessanten Vieles; musikalische Notizen, die hie und da zerstreut sind, beleben das Bild der mittelalterlichen Universität mit allerlei freundlichen Strichen. So lesen wir, daß die hl. Katharina von Alexandrien als Schutzpatronin der philosophischen Fakultät verehrt wurde; sie galt überhaupt als Beschützerin der Wissenschaft und ihr Fest wurde von der ganzen Universität gefeiert. Zu ihrer gesungenen Vorvesper und zum Hochamt mußte der Dekan der philosophischen Fakultät in Heidelberg alle Magistri und Baccalaureati einladen, und ihr Fernbleiben gab Anlaß zu Strafen.[3]) In Leipzig war es seit 1426 Vorschrift, daß im Collegium maius die Magistri der Reihe nach bei den gemeinschaftlichen Mahlzeiten „ad mensam prandii vel coenae" die Lesung halten sollten: „sicut meliori modo potest, cum vel sine accentu (d. h. mit oder ohne die melodischen Modulationen, wie sie bei der kirchlichen Lesung üblich waren, und die Accentus hießen), vel si non potest, disponat alium magistrum pro se legentem."[4])

---

[1]) Dasselbe ist mit einem ausgezeichneten Kommentar von Th. Kroyer herausgegeben in der Sandberger-Festschrift S. 65 ff. Die Artistenfakultät Ingolstadt setzte indessen bereits 1472 die Musica Muris unter die Lehrfächer, deren Studium zur Erlangung des Baccalaureats nicht mehr gefordert waren. Vgl. Prantl, a. a. O. I S. 77 und II S. 50.

[2]) Vgl. die Sammelbände der IMG XV S. 68 ff.

[3]) Vgl. Hautz, a. a. O. I S. 163. Ebenso z. B. in Ingolstadt. Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilian-Universität in Ingolstadt, Landshut, München II S. 102. In Wien erhielten am St. Katharinatag die zwei Kantoren 4 grossi, der Organist 2 grossi, der Hebdomadarius, der das Hochamt las, 3 grossi. Vgl. Kink, Geschichte der Kaiserl. Universität in Wien I, 1 S. 95. Magistri, Baccallarii und Scolaren der philosophischen Fakultät waren angehalten, der Vorvesper und Messe der Heiligen beizuwohnen a principio usque ad finem, wie eingeschärft wird. Vgl. Kink a. a. O. II, S. 175.

[4]) Vgl. Zarncke, a. a. O. S. 183.

Die Interessengemeinschaft der Musiktheorie mit der Mathematik hat nicht die Wirkung ausgeübt, daß sich die Musiklehre an der Universität der lebendigen Kunstübung verschlossen hätte. An der Universität Köln dozierte um 1500 der bekannte spätere Gegner Luthers, Johann Cochläus, als Magister artium die Musik. Seine zuerst anonym veröffentlichte, mehrmals aufgelegte Musica, die seit 1511 in einer Umarbeitung als Tetrachordum Musices erschien, behandelt die Choral- und Figuralmusik damaliger Zeit, wahrt also den Zusammenhang mit der praktischen Kunstpflege und den Bedürfnissen der Studierenden. Tübingen besaß um 1516 den Magister Andreas Ornithoparchus, Verfasser eines Musicae activae Micrologus. In Krakau wurden auch Vorlesungen über die Musica choralis angezeigt. Dasselbe bezeugen für die Universität Basel die beiden Lehrbücher, nach denen dort vor und nach 1500 die Musik vorgetragen wurde, das Lilium Musicae planae des Michael Keinspeck 1496 und die Clarissima planae atque choralis Musicae interpretatio des Balthasar Praspergius 1501.[1]) Wie Lacher, stammte Praspergius aus Meersburg. Seine Schrift gibt Vorträge an der Universität wieder, „in alma Universitate Basileorum exercitata", wie es auf dem Titel heißt. Wenn alle diese Schriften sich besonders mit dem gregorianischen Gesange beschäftigten, mit der Musica plana, wie sie genannt wurde, so liegt das daran, daß damals der Choral noch Grundlage aller Kunstmusik war, auch des mehrstimmigen Gesanges und der Orgelkomposition.

In den Streitigkeiten um die Erneuerung des akademischen Studiums, die sich gegen Ende des 15. Jahrh. im Gefolge des Humanismus[2]) einstellten, wurde auch die Musik als Bestandteil des alten Quadriviums und der Artistenfakultät in Mitleidenschaft gezogen. Einen Einblick in diese Erörterungen gewinnen wir aus den Lucubratiunculae bonarum septem artium liberalium, die Dietrich Gresemund in Mainz 1494 herausgab. Gresemund, eine der sympathischsten Gestalten des

---

[1]) Vgl. Karl Nef in der Festschrift zum 450-jährigen Bestehen der Universität Basel S. 301. Die Schrift des Praspergius ist im Original und in einer deutschen Übersetzung von P. Bohn herausgegeben worden in der Trierer Cäcilia 1876 S. 27 ff. In Basel betrug das Vorlesungshonorar für die Musik 1 Solidus, soviel als für die Vorlesungen über die Arithmetik und Economicorum. Vgl. Vischer, Geschichte der Universität Basel S. 179. In den Statuten der Universität Prag (a. a. O. Rubrica V § 19 p. 76 ff.) werden die Vorlesungsgebühren nur bei einigen Fächern angegeben; so kostete der Kursus der Metaphysik, der ein halbes Jahr dauerte, 8 grossi. Von den andern Fächern, also auch der Musik, heißt es: „alii (sc. libri) taxentur juxta comparationem praedictorum". An der Universität Köln betrug die Gebühr für die Vorlesung über Musik nach der Verordnung des Jahres 1398 2 Albus (pro Musica quoad duas partes); sie dauerte hier einen Monat. Zum Vergleiche erwähne ich, daß die Vorlesungen über Metaphysik, die drei Vierteljahre dauerten, mit 12 Albus berechnet wurden. (Vgl. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg II S. 357 nach von Bianco, Geschichte der Universität Köln I S. 129 ff. und Anlage S. 71.) In Leipzig und Ingolstadt bezahlten die Studenten 2 grossi, gegen Ende des 15. Jahrh. 1½ grossi. (Vgl. Zarncke a. a. O. 312, 398, 464 und 473 und Prantl a. a. O. II S. 89.) In Wien pflegten sich der Magister und die Hörer über die Vorlesungsgebühr zu verständigen; die Statuten der philos. Fakultät haben in dieser Beziehung den Vermerk: „de aliis vero libris communiter legi consuetis et requisitis ad gradus Magistri et Baccalarii habeant se (magistri) benigne circa ipsorum audientes" und „Item in ceteris generibus librorum ... stet in concordia magistrorum et aliorum. Illo tamen adiecto quod Scolares non graventur." (Vgl. Kink, Geschichte der kais. Universität in Wien II S. 213 und 216)

[2]) Daß weder der Humanismus an sich, noch auch die Humanisten musikfeindlich waren ist bekannt. Bereits Conrad Celtes ließ in seinen Ingolstadter Vorlesungen 1494—97 die Oden des Horaz von den Studenten vierstimmig singen und gab damit den Anstoß zu der mehr als ein ganzes Jahrhundert beschäftigenden Komposition antiker Oden.

humanistischen Kreises seiner Zeit, bietet eine Erörterung des Nutzens und Wertes der Musik, ohne auf technische Dinge einzutreten. Die Schrift ist in Dialogform abgefaßt: Aristobolus vertritt die fortschrittliche Richtung und verwirft die sieben freien Künste samt und sonders; sein Widersacher Chiron, den Gresemund seine eigenen Gedanken aussprechen läßt, verteidigt sie. Chiron schließt mit dem Satze, daß die schlimmen Wirkungen der Musik nur aus ihrem übermäßigen Betriebe folgen. „Ideoque“, so läßt Gresemund dann den alten Weisen sagen, „musicam amabo, quoad vivam, et ideo magis, quod per hanc in templis Deus optimus maximus laudatur“.[1])

Der größte Musikgelehrte des 16. Jahrh. in den Ländern deutscher Zunge war ein Schüler des Johannes Cochlaeus in Köln, der Schweizer Henricus Loris aus dem Kanton Glarus, der als Henricus Glareanus in der Geschichte des Humanismus und der Musik einen ehrenvollen Namen trägt. Schauplatz seiner akademischen Tätigkeit waren zumal Basel und Freiburg in Baden. Er stand aber auch in Beziehungen zu unserem Freiburg im Üchtlande, seine Isagoge in Musicam ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata hat er 1516 von Basel aus dem Schultheiß Peter Falk in unserer Stadt gewidmet. Weiter verfaßte er eine Ausgabe der Arithmetica und der Musica des Boethius. 1547 erschien sein Hauptwerk, das Dodekachordon, dessen Namen an des Cochläus Tetrachordon erinnert. Das hochbedeutsame Werk erweitert zum ersten Male die mittelalterliche Tonartenlehre durch die Errungenschaften des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Epitome daraus erschien 1557 und 1559 ebenfalls eine solche in deutscher Sprache. Glareans Dodekachordon ist das wichtigste musikliterarische Denkmal des 16. Jahrhunderts aus dem Norden, und sein Verfasser der letzte große Vertreter der Musikwissenschaft an der deutschen Universität der älteren Zeit.[2])

Vom Ende des 16. Jahrh. an sind die Musikprofessoren von den meisten Universitäten des Kontinentes verschwunden. Wir können den Wandel der Dinge z. B. an der Hand der Statuten der Universität Leipzig feststellen, die spätestens vom Jahre 1588 an unter den Lehrfächern die Musik nicht mehr aufweisen. Vielleicht fehlte diese bereits in den nicht mehr vollständig auf uns gekommenen Statuten aus dem Jahre 1543. In dieser Zeit war der Universität durch Herzog Heinrich I. die Glaubensneuerung auferlegt worden. Der Umschwung des Unterrichtswesens erhellt auch aus der Vorschrift, die aristotelische Philosophie sei nach den Schriften des Philipp Melanchthon vorzutragen. Ebenso sind Vorlesungen angezeigt über Quintilian, Cicero, Vergil, Horaz, Terenz u. a., d. h. auch der Humanismus war in Leipzig zum Siege gelangt, die alte scholastische Ordnung ebenso verschwunden, wie die Musica des Muris als Lehrfach.[3]) Ähnlich vollzog sich die

---

[1]) Ich habe die ganze Abhandlung veröffentlicht in der Zeitschrift für Musikwissenschaft III S. 21 ff.

[2]) Glarean hatte sich eines großen Zuspruches von Seiten der akademischen Jugend zu erfreuen, da er seine Vorträge anregend zu gestalten wußte; im Alter von 66 Jahren (1554) begann er einmal eine Vorlesung über Sueton, indem er vor den nichtsahnenden Hörern eine lateinische Sequenz vom Katheder her anstimmte, wußte aber sogleich einen Zusammenhang mit dem Gegenstand seiner Vorlesung herzustellen. Vgl. Otto Fritzsche, Glarean, sein Leben und seine Schriften, S. 4, 57, 76 und 118, sowie Spitta in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VII S. 125 und Pfeiffer im Zentralblatt für Bibliothekwesen 1917 S. 286.

[3]) Vgl. Zarncke a. a. O. S. 521 ff.

Entwicklung in Wien. Noch im ganz humanistisch gefärbten Reformgesetz Ferdinand's I. für die Universität vom 15. September 1537 wird in der philosophischen Fakultät der Primus Mathematicus damit beauftragt, Musicam Ptolemaei (!) oder wenn sie nicht vorhanden sei, Musicam Boethii ant Joanns (sic!) Muris zu lesen. Bei der neuen Reform aber 1554 werden unter den Professoren der Fakultät und ihren Lehrgebieten die Musikvorlesungen nicht erwähnt, es müßte denn in der tota Matheseos absoluta perfectio, die dem tertius Mathematicus zu lesen auferlegt war, auch die Musik eingeschlossen gewesen sein.[1]) In Basel war Oekolampad der Reformator, der Musik nicht ungünstig gesinnt; er hält in seinem „Iudicium de Schola" an der Musik als Lehrfach fest und zwar als einer mathematischen Wissenschaft, also im Sinne des alten Quadriviums.

Daß die Musikwissenschaft ihren Einfluß in der Universität verlor, wird dadurch erklärlich, daß sie vielfach auf abgetretenen Geleisen sich bewegte, von denen kein Weg mehr zur lebendigen Kunstübung führte. Was nutzte einem Musikbeflissenen des 16. Jahrhunderts die Theorie des Boethius oder gar des Ptolomaeus! Lehrer für den praktischen Bedarf der Universitäten gab es wohl auch weiterhin, man nannte sie vielfach „akademische Musikdirektoren". Ihre Verdienste um die musikalische Bildung des deutschen Volkes sind nicht zu unterschätzen. An den protestantischen Universitäten im Norden Deutschlands holten sich viele Kantoren und Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts sogar ihre musiktechnische Ausrüstung, und es galt als eine wirksame Empfehlung, wenn man bei einem Universitätsmusikdirektor von Ruf in die Lehre gegangen war. Diese aber zählten nicht in einer Reihe mit den Vertretern der wissenschaftlichen Disziplinen, was sich schon in ihren Gehaltbezügen kundgab, welche die der eigentlichen Professoren nicht erreichte.[2])

Jedenfalls gelangte die Musik vorderhand nicht mehr zur wissenschaftlichen Behandlung von der Universitätskanzel aus; sie mußte während zweier Jahrhunderte der akademischen Krönung entbehren. Freilich fehlte es auch in dieser Zeit nicht an Männern, welche die Musikgelehrsamkeit durch hervorragende Leistungen gefördert haben. Daß aber ihre Beziehungen zur Mathematik nicht erloschen waren, bezeugt der Philosoph Descartes, der durch seine mathematischen Arbeiten veranlaßt wurde, auch ein compendium Musicae zu schreiben, 1618.

Diese Lücke in der Geschichte der Musik als Universitätswissenschaft fülle ich mit einigen Angaben über d e Musik der Studenten aus. Bei diesen wenigstens stand die Musik auch weiterhin in hohen Ehren. Die deutschen Studenten zumal erfreuten sich und ihre Zeitgenossen durch Sang und Spiel. So war es bereits in frühen Jahren und die Akten der Universitäten der alten Zeit wissen darüber allerlei zu berichten. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß sie weniger regelmäßige, allgemein übliche und gebilligte Gewohnheiten vermerken, als vielmehr ausnahmsweise, ordnungswidrige Verhältnisse, Auswüchse, die man sich hüten muß zu verallgemeinern. Ich denke da auch nicht an die Lieder der fahrenden Scholaren, der Vaganten

[1]) Vgl. Kink a. a. O. II S. 357 und 382.

[2]) In Basel, wo seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Münsterorganist den Musikunterricht an die Studenten erteilte — so war es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts — bezog dieser einen weit geringeren Gehalt als die eigentlichen Professoren, selbst wenn er den Titel eines Musicus ordinarius besaß. Vgl. Nef in der Festschrift zur Feier des 450jähr. Bestehens der Universität Basel S. 304 ff.

und Goliarden der älteren Zeit, sondern nur an das Musiktreiben aus der Zeit der Universitäten. Ein paar Beispiele: In Wien war es den Studenten untersagt, sich als Sänger oder Lautenspieler („more amatorum" wie es heißt) auf der Straße hören zu lassen. Die Statuten aus dem Jahre 1385 bestimmen[1]): „Statuimus, quod Scolares brigosi, luxuriosi, ebriosi, disculi, noctivagi cum instrumentis musicis vel alias ociosi lenocinantes ... sint a previlegiis et ab intitulationibus honorum exclusi". Die Statuten der artistischen Fakultät aus dem Jahre 1389[2]) wiederholen die Mahnung: „Item Scolares non sint noctivagi cum instrumentis musicis et cantibus in plateis, et praecipue illi, qui in nostra facultate voluerint ad aliquem gradum promoveri". Ähnlich die Statuten vom Jahre 1413 für die Bursisten der philosophischen Fakultät:[3]) „Nullus bursalium instrumentis musicis indecenter canat in commodo suo vel alias in Bursa, nec clamores ac strepitus indecenter ... exerceat". Die im Auftrage des Herzogs Albrecht V. abgefaßten neuerlichen Disziplinarstatuten für die Angehörigen der Universität vom 31. Juli 1414 legen sogar dem Gubernator bursarum oder dem Hospes studentium die Verpflichtung auf,[4]) während der Nacht „suos incolas includere" und acht zu haben „si quis eorum forte desit aut exeat cum armis hostiliter aut instrumentis musicis . . . et sine lumine ambulet in plateis". Wenn derartige Mahnungen in den amtlichen Erlassen immer wieder auftreten, so müssen die Verhältnisse, denen sie entgegentreten sollten, bei den Wiener Studenten tief eingewurzelt gewesen sein. Ähnliches enthalten die Urkunden der Universität Heidelberg: am 27. Juni 1456 sah sich der Rektor Radulphus de Zelandia veranlaßt, den Studierenden in Erinnerung zu rufen, daß sie des Abends nicht ohne Lichter auszugehen hätten, auch wenn sie, wie er sagt, „de nocte aut potius circa aut ultra medium quandoque noctis hovisare[5]) dicuntur aliis masculini ac verius feminei sexus hominibus cum lutinis („Lauten") aliisve organis et musicis instrumentis".[6]) Die ältesten Statuten der philosophischen Fakultät der Universität Basel, um 1460, schreiben in der Rubrica III de Magistris u. a. vor:[7]) „Item rectores bursarum tociens in septimana quociens eis videbitur opportunum, cubilia suorum bursalium visitent et ad modum vivendi diligenter attendant, ac si arma offensiva vel alia instrumenta levitatem provocantia repererint, auferant atque in sui custodiam ponant". Von den Studenten wird in der Rubrica V. de Simplici Studencium statu[8]) verlangt: „Item nullus studencium ludum inhonestum vel inconsultum aut offensivum suorum sociorum vel vicinorum vel ad illicita provocativum in domo vel plateis utatur vel habeat, sub pena quam facultas duxerit infligendam, et ideo prohibeat facultas fistulas, lutinas ceteraque instrumenta clamorosa levitatem inducentia".[9]) Sehr musikeifrig waren

---

[1]) Vgl. Kink a. a. O. I, 1 S. 34 und II S. 76.
[2]) Ebenda II S. 187.
[3]) Ebenda II S. 250.
[4]) Ebenda II S. 258.
[5]) „Hovisare" wird ein Ausdruck des Studentenlateins sein für „den Hof machen".
[6]) Vgl. Winkelmann, Urkundenbuch der Universität Heidelberg, I S. 174.
[7]) Vgl. C. Chr. Bernoulli, die Statuten der philosophischen Fakultät der Universität Basel, 1907, S. 17.
[8]) Ebenda S. 23.
[9]) Die praktische Erläuterung zu diesen Vorschriften wird durch ein Vorkommnis aus dem Ende des 15. Jahrhunderts geliefert. Bei einem nächtlichen musikalischen Ständchen nahm die Wache einem Studenten den Hut weg, den er nur gegen Abgabe seiner Laute zurückerhielt; eine Spende Weines setzte ihn dann anderntags wieder in den Besitz seiner Laute. Vgl. Nef in der Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel S. 302.

die Leipziger Studenten; zuweilen müssen freilich auch sie des Guten zu viel getan haben. Noch aus der katholischen Zeit stammen die Statuten des Collegium minus von den Jahren 1497—1537:[1]) „Nullus ante vel post disputationem serotinam in stuba communitatis clamores horribiles aut pulsus insolitos faciat... neque arma seu lutinas vel quaecumque alia musicalia instrumenta... exercere praesumat sub poena decem grossorum irremissibiliter persolvendorum".

Allgemein war es Brauch, Promotionen mit musikalischem Aufwand zu begehen. In Wien wurden die Promovendi in feierlichem Zuge nach St. Stefan geleitet, und die Glocken der Kirche läuteten, ob reverentiam doctorandi; Trompeten und Paukenschall empfing sie in der Kirche. Auffälligerweise fand seit 1430 die Feier für die Angehörigen der artistischen Fakultät in der Aula statt, weil die Doktoren der andern Fakultäten in der Kirche höhere Plätze beanspruchten, die Artisten aber diesen Anspruch nicht gelten ließen.[2]) Auch in Ingolstadt wurden die Stadtpfeifer (tibicines) im 16. Jahrhundert bei Promotionen in Anspruch genommen; sie erhielten dafür 3 bis 4 Taler.[3]) Ebenso traten in Basel Trompeter und Pfeifer bei Promotionen in Tätigkeit; sie geleiteten den Kandidaten zur Feier, nachher zum Bankett.[4])

In den studentischen theologischen Konvikten gehörte gemeinschaftlicher Gesang zur täglichen Arbeit. Die Konstitutionen des Jesuitenordens schlossen zwar Chor, Hochämter und andere feierliche Gottesdienste aus, wie auch jede Art von Gesang (cantus figuratus vel firmus)[5]) bei den sonntäglichen Vespern; ebenso war es verboten, Musikinstrumente im Hause zu halten, und manche Obern ließen den Gesang auch in den Studienhäusern nicht zu. Hier wirkte die Reaktion gegen die damals größtenteils verweltliche Kirchenmusik nach.[6]) Dennoch gelangte unter dem Drucke der Verhältnisse bald eine mildere und kunstfreundlichere Richtung zum Siege, und

[1]) Vgl. Zarncke, a. a. O. S. 239.

[2]) Vgl. R. Kink, Geschichte der kaiserl. Universität zu Wien I, 1 S. 52 ff.

[3]) Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München, II S. 332, 338, 360. In einer uns erhaltenen Rechnung für die Kosten einer juristischen Promotion in Heidelberg um 1750 stehen unter den jura consueta pro doctoratu ex utroque jure für die Musik (pro musica) 15 Fl. angerechnet und zum festlichen Umzug (pro conductu) für Trompeter und Pauker 4 Fl. (Vgl. Winkelmann a. a. O. I S. 428). Anderswo verschlang eine Promotion infolge der damit verbundenen Nebenauslagen ganz erkleckliche Summen. Gerhard van Swieten, dessen Sohn Gottfried wegen seiner Beziehungen zu Haydn, Mozart und Beethoven der Musikgeschichte angehört, bemerkt in seinen 1749 der Kaiserin Maria Theresia überreichten Reformvorschlägen für das medizinische Studium über den bei Promotionen üblichen Aufwand das Folgende (vgl. Kink a. a. O. I, 2 S. 260): „On a commencé à faire cet acte du doctorat avec beaucoup de pompe et magnificence. On a ramené le nouveau docteur avec un nombreux cortège chez lui, on a fait une belle musique dans l'auditoire où se faisoit la disputation ou le discours inaugural... Le nouveau docteur traitoit avec magnificence les principaux qui avaient assisté à sa promotion et à Louvain par exemple il régale pendant deux jours environ trois cent personnes ce qui fait dépenser bien d'argent inutilement... Et à Louvain ils out trouvé l'expedient de donner le Licenciat a ceux qui ne sont pas en état ou d'humeur de faire cette dépense". Van Swieten schlägt wegen dieser Mißstände Vereinfachungen bei der Promotion vor.

[4]) Vgl. Nef, Festschrift zur Feier des 450jährigen Bestehens der Universität Basel S. 303.

[5]) Vgl. zum Folgenden: Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge I S. 305 ff., 442, 502, II S. 662, 683.

[6]) Diese drakonische Maßregel steht nicht allein da. Selbst die bekannte Verfügung des Konzils von Trient vermochte in der musikfreudigen Zeit Auswüchse sogar in religiösen Häusern nicht zu verhüten. So haben sich Gregor XIII. und Clemens VIII. veranlaßt gesehen, den römischen Frauenklöstern alle kirchliche Musik außer dem Choral zu verbieten, wie auch jede Beschäftigung mit der Instrumentalmusik außer der Orgel.

die Väter der Gesellschaft Jesu haben für ihre literar- und theatergeschichtlich so wichtigen Schuldramen die Hilfe der Musik nicht verschmäht. Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde im Jesuitenseminar zu Fulda den päpstlichen Stipendiaten auferlegt, u. a. den gregorianischen Gesang eifrig zu erlernen. Zweimal im Jahr hatten sie sich durch eine Prüfung darüber auszuweisen, und den Nachlässigen wurde ein Teil des Stipendiums entzogen. An der Universität Dillingen, die auch von Angehörigen anderer Orden besucht wurde, fanden diese gute Gelegenheit, sich in Gesang und Musik auszubilden. Mittags und abends konnten sie eine Stunde lang singen, und an Festtagen beim Offizium und in der Vesper ihre Fertigkeit in Gesang und Spiel erproben. Die Schulkomödien der Jesuiten pflegten die Musik namentlich für die Chöre. Schon 1601 aber sind für eine Münchener Aufführung auch Tympanistae und Tibicines vorgeschrieben. Das Wiener Jesuitenkolleg besaß in seinem Theaterraum einen großen Chor für die Musikanten. Bei der ersten Aufführung des Oratoriums Philothea, einem gesungenen allegorischen Drama, in München 1643, wirkten 17 Sänger und 15 Spieler mit, und die Musik machte, wie Zeitgenossen berichteten, einen gewaltigen Eindruck. Zu einem solchen Jesuitendrama, Apollo und Hyacinthus, das 1767 von Studenten der Universität Salzburg aufgeführt wurde, hat kein geringerer als Mozart im Alter von 11 Jahren die Musik geschrieben.

Auch die Studenten der protestantischen Konvikte waren der Musik sehr ergeben.[1]) Aus dem Stundenplan des Heidelberger Konviktes 1685 wissen wir, daß jeder Tag früh um 5 Uhr mit einem Gesang eröffnet und des Abends um 8 Uhr mit einem solchen beschlossen wurde. Gesungen wurde auch vor und nach jeder Mahlzeit. Die Statuten des Leipziger Collegium maius aus dem Jahre 1565 schreiben vor: „Musici cantus tam vocis quam organorum usurpabuntur temporibus opportunis absque studiorum detrimento et aliorum offensione". Ähnlich die Statuten des dortigen Frauenkollegs (Collegium b. Mariae virginis) vom Jahre 1628: „Musicos cantus qualescumque nemini interdicimus, dummodo musici illi sint, i. e. studio bonarum artium et humanitatis digni, suumque et modum et tempus habeant, si scilicet extra studiorum et nocturnae quietis horas citra suum et aliorum impedimentum fiant".[2]) An der „hohen Schule" in Bern beteiligten sich die Studenten am Psalmgesang, wie er damals in den reformierten Kirchen der deutschen Schweiz üblich war; mehrmals in der Woche versammelten sie sich zur gemeinschaftlichen Probe.[3])

---

[1]) Vgl. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen, 6.

[2]) Vgl. Jarncke a. a. O. S. 220, 286 und 541.

[3]) Vgl. Brönnimann, Der Zinkenist und Musikdirektor Joh. Ulr. Sultzberger und die Pflege der Musik in Bern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berner Dissertation 1920. S. 4 und 28. Auch hier gab es gelegentlich Klagen über den Studentengesang in der Kirche. Eine Verordnung 1672 ermahnt die Studenten, dem Gesang fleißig beizuwohnen und „sonderlich, daß sie nicht so schreyen, sondern lieblich die Stimm zu führen erlehrnind und sich befleißigind". Vgl. ebenda S. 32. Ein Professor wurde mit der Beaufsichtigung des Studentengesanges betraut. Die Singkunst gehöre, so hieß es in der Gesangschulordnung, „unter die Requisita eines predicanten". Die Studenten sollten mindestens alle Psalmen singen können. Die Studenten der philosophischen Abteilung mußten sich Sonntags nach dem Morgenessen in der Psalmmusik besonders üben. Alle Theologen mußten in den Übungen der Reihe nach Vorsänger- und Dirigentendienste leisten. Unregelmäßiger Besuch der Kirchengesangstunden wurde mit Geldstrafe belegt. Endlich wurde jedes Halbjahr ein Musikexamen abgehalten, in Gegenwart der Professoren. Vgl. ebenda S. 53—55. S. 97 und ff. sind daselbst die Berner Musikordnungen aus den Jahren 1663—1670, 1672 mitgeteilt.

Im 17. Jahrhundert war zum Chorgesang das vom Instrumente begleitete Lied hinzugetreten. Diese Formen haben dann bei den Studenten der deutschen Universitäten begeisterte Pflege gefunden, ebenso aber die studentische Instrumentalmusik in der Form von Süiten. Dabei ist es nicht geblieben. In Leipzig ergaben sich die Studenten in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mit großem Eifer auch der Oper.[1]) Die Kantoren der St. Thomasschule führten bittere Klage, daß die Studenten, die bei ihnen singen gelernt hatten, wenn sie zur Universität kamen, nichts mehr mit ernster Kirchenmusik zu tun haben wollten,[2]) sondern es vorzogen, unter die „Operisten" zu gehen oder dort mitzusingen, wo eine opernhafte, fröhliche Kirchenmusik gemacht wurde. Die Neigung der Leipziger Studenten zur Oper ist auch aus späterer Zeit bezeugt. Als in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts die Koch'sche Truppe in Leipzig die ersten deutschen Singspiele aufführte, klagten die Professoren, daß die Studenten mehr ins Theater als in die Vorlesungen liefen, und setzten es durch, daß Koch nur zweimal in der Woche spielen durfte. Dazu kam das instrumentale Zusammenspiel in den Collegia musica, als deren eifrige Förderer sich gerade die Studenten erwiesen haben. In Bern bestand ein solches studentisches Collegium musicum bereits um 1675; es erfreute sich der Unterstützung der Behörden;[3]) in Basel wurde es 1695 geradezu von der Universität ins Leben gerufen, fand aber, wie es scheint, nur wenig Gegenliebe bei den Studenten.[4]) In Leipzig aber gab es zur Zeit, als Joh. Seb. Bach Thomaskantor und Universitätsmusikdirektor war und bereits vorher, zwei solcher Collegia, die sich befehdeten und einander die Studenten abspenstig zu machen suchten. Neben dem amtlichen Universitätsmusikdirektor machte sich in der Person eines Leipziger Organisten ein Nebenbuhler zu schaffen, dessen Konkurrenz selbst Bach nicht zu brechen vermochte.[5])

Um die Wende des 18. Jahrhunderts verstummte die Studentenmusik mit verschwindenden Ausnahmen. Erst ein Menschenalter später trat eine Besserung ein, als sich die akademischen Gesangchöre auftaten, die Liedertafeln, und mit ihnen eine neue musikalische Literatur, der Männerchorgesang, den das 17. und 18. Jahrhundert so gut wie nicht gekannt haben. Die Bedrängnisse der napoleonischen Zeit brachten den lange zurückgehaltenen Idealismus der deutschen studentischen Jugend zu urgewaltigen Äußerungen in Lied und Gesang. Es sei da nur an die von Karl Maria von Weber vertonten Lieder Körners „Leyer und Schwert" erinnert. Die deutsche Schweiz hat ihren Anteil an dieser Blüte studentischer Kunst infolge der Bemühungen des Zürcher Nägeli und anderer um die Hebung des Männergesanges.

Unterdessen war die Erinnerung an das akademische Lehrfach der Musik nicht ausgelöscht. Der bayrische Schulrektor Joh. Mich. Schmid, der während seiner Studien auf der Universität Leipzig an der Musik nicht achtlos vorübergegangen war — er hatte sich noch an dem Künstlertum Bachs erbauen können — behandelt in

[1]) Vgl. Spitta, Bach II S. 26 ff.

[2]) So war es um 1600 auch in Basel, wo die früheren Gymnasiasten nicht mehr am Kirchengesang im Münster sich beteiligen wollten; es bedurfte eines besondern Erlasses der Universitätsbehörde, der den Studierenden mit Stipendien- u. Benefizienentzug drohte, falls sie nicht zu den Gesangsübungen im Münster erschienen. Vgl. Nef, in der Festschrift zum 450jährigen Bestehen der Universität Basel S. 306.

[3]) Die Studenten erhielten nach jeder Übung eine bestimmte Ration Brot und Wein. Vgl. Brönnimann, Der Zinkenist und Musikdirektor Joh. Ulr. Sultzberger S. 56—58, 83, 92 und 95.

[4]) Vgl. Nef a. a. O. S. 309 ff.

[5]) Vgl. Spitta, Bach II S. 33 ff.

ſeiner „Musico-Theologia oder Erbauliche Anwendung Muſikaliſcher Wahrheiten“ 1754 auch (in § 114) die Frage, ob die Muſik auf den Univerſitäten wieder einzuführen ſei. Wir erfahren dort, daß manche Gebildete die Ausſcheidung der Muſik aus dem Verbande der philoſophiſchen Wiſſenſchaften beklagten. Schmidt iſt gegen die Muſikprofeſſuren. Seine Einwände treffen das Pflichtfach, was ſie in alter Zeit war. Auch betont er, daß der Menſch auf dieſer Welt nicht alles zu lernen brauche; man brauche auch nicht für alle wiſſenſchaftlichen Disziplinen eigene Profeſſoren anzuſtellen, wichtiger ſei es, ſich um Gott und den Nächſten zu bemühen und ein chriſtliches Tugendleben zu führen. Dennoch wäre Schmidt mit dem Muſikprofeſſor an der Univerſität vielleicht einverſtanden, wenn er „die Natur mit Feuer und Eiſen anzugreifen und durch allerlei Verſuche hinter ihre Geheimniſſe zu kommen wüßte“, d. h. er verlangt von ihm eine wiſſenſchaftlich gerichtete, exakte Forſcherarbeit. Was Schmidt hier wünſcht, hat die neuere Muſikwiſſenſchaft in Angriff genommen und ſie iſt bereits zu tüchtigen Leiſtungen fortgeſchritten. Auch ſchließen ſich die Muſikwiſſenſchaft und ein chriſtliches Leben nicht aus.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es Gegner des Univerſitätsfaches der Muſik. Die Männer der Zunft waren es, die ſich dagegen ſträubten. Schmidt hatte ſie trotz aller Vorbehalte nicht abgewieſen, ihr vielmehr ein Ziel geſteckt, das ſie zu einer wirklichen Wiſſenſchaft erhebt. Anders drückte ſich der Direktor der Berliner Singakademie, Zelter, aus in einem Briefe, den er aus Neuwied am 14. November 1823 an Goethe ſchrieb. Damals hatte ſich an der Univerſität Bonn der akademiſche Muſikdirektor Heinrich Karl Breidenſtein, der von den Rechts- und den Sprachwiſſenſchaften zur Muſik übergegangen war, habilitiert und begann ſeine Tätigkeit. Zelter berichtet: „Der junge Muſikdirektor hielt eben ſeine erſte Vorleſung an die Studenten und zwar über Generalbaß Wir haben ihm eine Perücke von Berlin aus verſprochen und angeraten, erſt etwas zu tun und dann zu reden ... Die Unverſchämtheit ſolches jungen Gezüchtes läßt ſich nicht mit Worten ſagen. Sie predigen von den Lehrſtühlen herab, die alten Lehren gälten nichts mehr ... Ich habe ihm zu verſtehen gegeben, ich werde ihm den Hals brechen, wenn er mir die guten alten Regeln angreift ... Wir kennen den muſikaliſchen Doktormantel ſchon von Forkel her ...“ Für den Schulmann Schmidt iſt der Muſikprofeſſor ein Mann der wiſſenſchaftlichen Arbeit und ſeine Pflicht, die Forſchung zu pflegen; für den Muſiker Zelter iſt es die Hauptſache, daß er „die guten alten Regeln“ nicht angreift. Nichts beleuchtet mehr die Unklarheit in den Aufgaben und Zielen der Muſik an der Univerſität, als dieſer Gegenſatz der Auffaſſungen. Breidenſtein wurde trotz des Geſchimpfes des Zelter einige Jahre darauf zum Profeſſor ernannt und hat ſeiner Kunſt Ehre eingetragen. Noch heute erinnert an ihn das Beethovendenkmal in Bonn, zu dem er die Anregung gegeben hat. Auch als Komponiſt iſt er hervorgetreten. Den groben Spott Zelters, der auch noch ſpäter an Breidenſtein ſein Mütchen gekühlt hat (Brief an Goethe vom 28. Januar 1828), hatte er ſo wenig verdient, wie Forkel,[1]) der als Geſchichtsforſcher bis

[1]) Über ihn ſchrieb Zelter an Goethe am 3. Dezember 1825: „Forkel war Dr. der Philoſophie und Dr. der Muſik zugleich, iſt aber ſein Leben lang weder mit der einen noch mit der andern in unmittelbare Berührung gekommen. Er hat eine Geſchichte der Muſik angefangen und da aufgehört, von wo für uns eine Hiſtorie möglich iſt.“ Forkel hat ſich ebenfalls als Komponiſt betätigt und Sonaten ſo wie ein Oratorium geſchrieben. Zelter aber hat ſich augenſcheinlich niemals von gewiſſen Gewohnheiten ſeiner Jugend befreien können.

heute im gesegneten Andenken der Wissenschaft weiterlebt und dessen zweibändige, allerdings unvollständige Musikgeschichte Vielen Dienste erwiesen hat, die ihr Weg niemals mit Zelter zusammenführte.

Breidenstein war der erste Musikprofessor der neuern Universitätsgeschichte Deutschlands. Den nächsten erhielt die Universität Berlin in Adolf Bernhard Marx, der wieder von der Jurisprudenz hergekommen war, dann auch bei Zelter gearbeitet hatte, im Jahre 1830, nachdem ein anderer Schüler Zelters, Mendelssohn, die ihm angebotene Professur ausgeschlagen hatte. Seither ist die Universität Berlin eine der wichtigsten, wenn nicht die erste Pflegestätte der Musikwissenschaft. Es folgte 1861 Wien mit Hanslick und dann allmählich die andern Universitäten.[1]) Sogar technische Hochschulen, wie z. B. Dresden, haben neuerdings ihre Hörsäle der Musikwissenschaft geöffnet; ohne Zweifel ist damit die hervorragende Eignung der Musik zur geistigen Ergänzung des rein technischen Betriebes ausgesprochen.

Die Entwicklung der Dinge hat dem trefflichen Schmidt Recht gegeben; heute sind die Professoren der Musik an der Universität in erster Linie Lehrer wissenschaftlicher Arbeit, nicht aber Überlieferer und Verfechter praktischer Regeln.

Waren zuerst Frankreich und England in der Musikwissenschaft normgebend, so ist es heute Deutschland. Wie die neuere Musikwissenschaft überhaupt, so sind auch die neueren Lehrstühle für das Fach ein Werk des deutschen Idealismus, man kann auch sagen, der deutschen Romantik, und Deutschland besitzt trotz achtbarer Leistungen anderer Völker darin bis zur Gegenwart den Vorrang. Das bezeugen auch die schweizerischen Universitäten, von denen Basel,[2]) Bern und Zürich Professoren oder Privatdozenten für Musikwissenschaft in ihren Lehrkörper aufgenommen haben, die durch die deutsche Schule gegangen sind. Auch in Lausanne und Genf sind

[1]) Dennoch verwischten sich die Spuren des alten Zustandes nicht so rasch; nur so erklärt sich die seltsame Ausschaltung der feinsten und immateriellsten aller Künste aus dem Begriffe und Inhalt der sog. Kunstgeschichte. Die Musik galt lediglich als eine Fertigkeit und wissenschaftlicher Behandlung fernliegend; an einigen Hochschulen wurde sie daher neben den Fecht-, Reit- und Tanzübungen verzeichnet, wenn nicht als Leibesübung. So scheint es bereits im 17. Jahrhundert gewesen zu sein. Im Vorlesungsverzeichnis der Universität Heidelberg vom September 1655 (vgl. Winkelmann a. a. O. I S. 390) stehen unter den Vorlesungen der Facultas artium solche über Physik, Mathematik, Geschichte, Philosophie usw. Zuletzt wird ein Reitlehrer gerühmt, dann ein Fechtmeister und aliarum elegantiarum artifices ad concinnos corporis tum motus tum mores formandos. Ob unter diesen auch ein Musiklehrer gemeint war? In der „Consignation deren Civium academicorum Universitatis Viennensis, Wieviel derselben bis Ende Decembris 1760 immatriculiert seynd" werden genannt „Mahler, Bildhauer, Buchhandlere, Buchdrucker, Schrift-Güsser, Compaß-mächer, Kupfer-Stecher, Kupfer-Drucker, Gold-Gravieurs, Wappen-Stein-Gravieurs, Ingenieurs, Schilderey-Führer, Mathematischer Uhrmacher, Galanterie-Arbeiter, Kunst- und Bilder-Drucker" aber kein Musikbeflissener, ebensowenig wie in dem Verzeichnis aus dem Jahre 1781 (Vgl. Kink, Geschichte der kaiserlichen Universität in Wien I, 2 S. 275 und 278). Die Musik war danach an der Universität Wien überhaupt nicht mehr vertreten. In Basel genoß indessen die Zunft der Musiker das akademische Bürgerrecht; weil sie dem Verband der Universität eingegliedert waren, hatten sie die Verpflichtung, bei den Universitätsfeierlichkeiten (gegen eine bestimmte Vergütung) mitzuwirken. Bis 1818 blieb die Musikerzunft der Universität angeschlossen. Vgl. Nef, a. a. O. S. 315 und 319.

[2]) Den Ausgangspunkt wissenschaftlicher Bestrebungen in der Musik an der Universität Basel, im 19. Jahrhundert bildete Ferd. Lanz's 1828 gegründeter „akademischer Männerchor"; Lanz hielt zugleich seit dieser Zeit Vorlesungen über Harmonielehre und Gesang. Genannter Chor erhielt sich unter wechselnden Dirigenten bis 1895; von 1848 an hielt Vorlesungen auch geschichtlicher Art Ernst Hausschild, ihm folgte nach einer Pause 1876 Selmar Bagge als Lektor, seit 1893 als außerordentlicher Professor. Seit 1900 wirkt daselbst Karl Nef, dessen verdienstliche „Studie über die Musik an der Universität Basel" in der Festschrift zum 450jährigen Bestehen der Universität Basel auch diese Angaben entnommen sind, S. 319 ff.

neuerdings gelegentlich von Privatdozenten Vorlesungen über Musik angezeigt worden. Freiburg aber hat als die erste schweizerische Universität eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft errichtet.

Daß die Musikwissenschaft auch in Frankreich wieder an der Universität zu Ehren gelangte, dazu hat wohl ein Aufsatz beigetragen, den der Professor am Pariser Konservatorium Maurice Emmanuel in der Revue de Paris vom 1. Juni 1898 S. 649—672 über „La Musique dans les Universités allemandes" veröffentlichte, und der von ihrer Pflege ein mit warmer Teilnahme gezeichnetes Bild aufrollte.[1]) Heute, nach 22 Jahren wäre freilich darüber ungleich mehr zu sagen. An deutschen Universitäten haben auch Gelehrte von Ruf wie Combarieu und Ecorcheville musikwissenschaftlichen Studien obgelegen. Nur in Italien hat die frisch aufblühende Musikforschung ein Heim an der Universität noch nicht gefunden; auch sie aber, Gelehrte wie Torchi, Cesari u. a. beweisen es, hat mannigfache mittelbare und unmittelbare Anregung von den deutschen Universitäten gewonnen.

[1]) M. Emmanuel beschließt seine Darlegungen mit einem Appell an seine Heimat: „Notre pays restera-t-il indifférent à la science de la Musique fondée par les Allemands depuis trente années, et dont ils ont fait une auxiliaire de l'Art? Il est possible, en s'appuyant sur l'expérience qu'ils ont réalisée et qu'ils étendent chaque jour, de définir brièvement les objets essentiels d'un enseignement supérieur de la Musique à l'Université". Er nennt als Lehrfächer experimentale Akustik, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, musikalische Philologie und allgemeine Geschichte der Musik. „Telle est la science que l'Allemagne a fondée. Elle est complète; elle est logique; et l'on n'en supprimerait rien sans l'amoindrir".

[III, 1921]

„W. A. Mozart"

Selbstbericht von

Hermann Abert, Leipzig

Seit dem Anfang des Jahrhunderts etwa war es unter den Fachmännern kein Geheimnis mehr, daß die Mozartbiographie Otto Jahn's auch in der leicht überarbeiteten Deiters schen Gestalt dem modernen Stande der Forschung nicht mehr entsprach. Nicht allein die Zahl der Quellen hatte sich nach jeder Richtung hin vermehrt, auch unser eigenes Fühlen und Denken war ein anderes geworden und hörte auch aus den alten Meistern ganz andere Dinge heraus, als in früheren Zeiten. Es mußte also über kurz oder lang eine Zeit kommen, wo das Jahnsche Werk, bei aller Anerkennung seiner geschichtlichen Bedeutung, der Rücksicht auf seinen eigenen Helden geopfert und durch ein neues ersetzt werden mußte. Dann aber mußte freilich auch ganze Arbeit getan werden.

Als der Verlag von Breitkopf und Härtel mit dem Antrag an mich herantrat, eine neue Auflage des Jahnschen Buches vorzubereiten, konnte ich ihm meine feste Überzeugung nicht verhehlen, daß in diesem Falle von Jahn nicht mehr viel übrig bleiben würde. Trotzdem war ich erstaunt, als ich bei der Arbeit selbst inne wurde, daß meine Erwartungen hierin noch weit überflügelt wurden. Denn selbst das rein Biographische, das sich doch auf gesicherten Tatsachen aufbaute, mußte geändert werden, weil das neue Bild, das die Kunst Mozart's darbot, auch eine andere Stellung zu jenen Tatsachen erheischte, ganz abgesehen von dem stilistischen Bruch, der durch die Beibehaltung größerer Jahnscher Strecken in das Werk hineingekommen wäre.

Mozart's Kunst hatte mich seit dem Beginn meiner wissenschaftlichen Tätigkeit besonders gefesselt und stets bei meinem Studien über die sog. neapolitanische Oper, die seria wie die buffa, im Hintergrunde gestanden. An der Hand dieser Opernstudien wurde ich zu einer immer schärferen Kritik der geschichtlichen Grundlagen Otto Jahn's geführt und atmete erleichtert auf, als ich H. Kretzschmar's kurzen, aber bahnbrechenden Aufsatz über „Mozart in der Geschichte der Oper" zu lesen bekam[1]). Er bedeutete gewiß nur den Grundriß zu einem neuen Gebäude und drängte mit Macht nach einem weiteren Ausbau, aber der Bann, der seit Jahn über der Mozartforschung lag, war doch einmal gebrochen und ein ganz neues Mozartideal im Heraufsteigen. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik war es schon vorher lebendig geworden, als Hugo Riemann durch seine Arbeiten über die Mannheimer die Frage nach den Wurzeln des klassischen Stiles von neuem gestellt hatte.

So war der Boden bereits gründlich aufgelockert, als Wyzewa und Saint-Foix mit ihrem Buche über Mozart[2]) der Forschung ganz neue Wege wiesen, trotzdem sie nur die ersten 21 Jahre des Meisters behandelten und die Reifezeit ganz außer Betracht ließen. Sie überraschten die Welt durch eine neue stilkritische Methode, die sie in den Stand setzte, die Chronologie der Werke Mozart's trotz Köchel und Jahn auf ganz neue Grundlagen zu stellen. Daß das Werk aus Frankreich kam, merkte man an der scharfen Betonung und exakten Untersuchung von Mozart's Formenwelt, sowie an der schroffen Absage an die der alten deutschen Romantik

---

[1]) Jahrbuch Peters 1905. [2]) W. A. Mozart, Paris 1912.

eigene Auffassung von Kunst und Leben. Das äußere Leben Mozart's kommt für die Verfasser nur soweit in Betracht, als es ihm neue künstlerische Eindrücke gebracht hat. Ein neuer Meister, der in Mozart's Gesichtskreis eintritt, ist nach ihnen für seine Kunst weit wichtiger geworden, als selbst die schärfste Krise in seinem äußeren Lebensgang. Ihr ganzes Werk ist nichts anderes als eine mit dem höchsten Maß von Fleiß und Scharfsinn unternommene Darstellung dieser beständig wechselnden Eindrücke und ihrer Rückwirkung auf Mozart's eigenes Schaffen. Sie ist vor allem der Instrumentalmusik des Meisters zugute gekommen, die dabei geradezu musterhafte Analysen erhalten hat, während die Opernuntersuchung zu weniger gesicherten Ergebnissen führte. Es war Schurig's Verdienst [1]), in seinem ersten Bande durch eine Paraphrase das französische Werk auch in Deutschland breiten Schichten vermittelt zu haben.

Die spätere Forschung wandte sich wieder einzelnen Seiten von Mozart's künstlerischer Erscheinung zu, so R. Lach dem Theoretiker [2]) und besonders E. Lert dem Theaterpraktiker und Regisseur Mozart [3]), der allerdings aus der ganzen künstlerischen Persönlichkeit abgeleitet wurde. Das französische Werk aber verlangte, je weitere Aussichten es der Forschung eröffnet hatte, desto gebieterischer nach einer Fortsetzung und Ergänzung. Es mußte dem „jungen" der „weise" Mozart an die Seite gesetzt und so manche Lücke in der Opernforschung geschlossen werden. Vor allem aber wandte ich neben der geschichtlichen Seite mein Augenmerk der kunstpsychologischen zu. Die französische Einteilung des Mozartschen Lebenswerks in lauter einzelne Perioden, die alle unter dem Zeichen bestimmter Meister oder Richtungen stehen, schien mir gerade für den überaus empfänglichen Mozart besonders geeignet, doch empfand ich auch die Schattenseite dieses Verfahrens, das über den vielen Einzelheiten das Ganze, die Einheit von Mozart's Gestalt, übersieht. Ich suchte dem geistigen Band nachzuspüren, das diese fast unübersehbare Fülle der Erscheinungen zur Einheit zusammenschließt, und fand es schließlich in Mozart's Persönlichkeit. Das brachte mich aber gleich insofern in Gegensatz zu den Franzosen, als ich die von diesen behauptete Trennung von Leben und Schaffen nicht anerkennen konnte, sondern vielmehr in beiden dieselben Kräfte am Werke fand. Nicht in dem Sinne wie die ältere Romantik annahm, daß jedem Kunstwerk ein außerkünstlerisches Erlebnis zugrunde liegen müsse, sondern das künstlerische Schaffen galt mir als die ursprünglichste Lebensäußerung des Genies, seine äußeren Schicksale aber als das Werk desselben „Dämons", (um mit Goethe zu sprechen), der ihm auch seine Kunstwerke eingab. Als letztes Ziel meiner Arbeit enthüllte sich mir somit immer deutlicher die Darstellung von Mozart's gesamter Gestalt, nicht blos seiner Entwicklung.[4])

Der erste Band ist, wie natürlich, dem allmählichen Werden und Wachsen von Mozart's Persönlichkeit gewidmet. Die äußeren Lebensmächte stehen hier noch im Vordergrund, und es ist dabei mein Bestreben gewesen, nicht allein den musikalischen, sondern den gesamten Kulturkreis, dem Mozart entstammt, soweit es mir möglich war, mit einzubeziehen. Schon das Bild der frühen Jugendzeit ist durch die Forschung über das Notenbuch von 1762 in ein neues Licht gerückt [5]): wir sehen da den Knaben mitten in einer spezifisch norddeutschen Atmosphäre, die sich auch in seiner Kunst zu erkennen gibt und dann fast völlig verschwindet, um nach Jahrzehnten in anderer Gestalt wieder aufzutauchen. Dann heben sich die Gestalten der beiden Meister heraus, deren Kunst Mozart durch sein ganzes Leben begleitet hat: Joh. Schobert und Joh. Christian Bach. Das war sicher kein Zufall: Bach spiegelte für Mozart die helle, lebensfreudige, Schobert die unruhige, dämonische Seite seines Wesens wieder. Was die Oper betrifft, so glaubte ich dem jeweiligen ersten Beitrag Mozart's zu

---

[1]) W. A. Mozart, Leipzig, 1913. [2]) W. A. Mozart als Theoretiker. Wien 1918.

[3]) Mozart auf dem Theater. Berlin 1918.

[4]) Vgl. darüber meinen Aufsatz: Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie in diesem Archiv II, 417 ff.

[5]) Erscheint demnächst in C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

den verschiedenen Gattungen einen zusammenhängenden geschichtlichen Überblick voranschicken zu sollen (über die opera seria und buffa, die opéra comique und das deutsche Singspiel). Diese Abschnitte machen auf Vollständigkeit gewiß keinen Anspruch; denn nicht um eine Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert war es mir zu tun, wohl aber darum, die für Mozart wichtigsten Meister herauszugreifen und an ihnen die Seiten hervorzuheben, die sie mit Mozart verwandt erscheinen lassen und somit sein Abhängigkeitsverhältnis psychologisch erklären. Dasselbe wurde auch bei den Instrumentalgattungen versucht.

Italien bedeutet für den Menschen Mozart (wenn es auch unhistorisch ist, an seine Reisen den Maßstab Goethe's anzulegen) und damit auch für den Künstler die erste entscheidende Wandlung, die sich aus der Fülle der Eindrücke wie aus dem Eintritt der Pubertät von selbst erklärt. Der „Lucio Silla" und Werke wie die „Romantischen" Violinsonaten und die sechs Quartette (K.V. 155 ff.) tragen die Spuren davon, die Quartette zeigen auch bereits J. Haydn'sche Züge. Auch die „Finta giardiniera" entfaltet neue Keime der Mozartschen Persönlichkeit, vor allem den Drang, der Buffokomik ernste Züge beizumischen. nur daß der einheitliche Stil für Mozart's spätere überragende dramatische Kunst noch nicht gefunden wird.

Mit der großen Reise nach Mannheim und Paris, die an äußeren Erfolgen ebenso arm ist wie reich an innerer Förderung, beginnt für Mozart die eigentliche Schule des Lebens; sie endet mit der allmählichen völligen inneren Loslösung von seinem väterlichen Lehrer. Mannheim mit seiner deutschen Oper und Instrumentalmusik, aber auch mit seiner Herzenskatastrophe, Paris mit seinen bunten Operneindrücken führen den Künstler rasch zur vollen Reife der Meisterschaft. Sie offenbart sich zunächst im „Idomeneo" unter dem merklichen Zeichen des Sturmes und Dranges. Es ist Mozart's höchste Leistung auf dem Gebiete der opera seria, mit Höhepunkten von Gluck'scher Größe durchsetzt, vom ganzen Glanze der Mannheimer Instrumentationskunst bestrahlt und dabei von dem stürmischen Feuer des jungen Mozart durchpulst.

Schon mit der „Entführung" klärt sich der brausende Most, ungeachtet der auch hier häufigen französischen Züge, zum klassischen Weine ab; hier war zugleich der Ort, Mozart's oft behandelte und ebenso oft mißverstandene Opernästhetik im Zusammenhang kritisch zu behandeln. Mit seiner Übersiedlung nach Wien, der Heirat mit Konstanze, deren Charakterbild ich dabei zu entwerfen versucht habe, schließt der erste Band.

Der zweite schickt der Besprechung der Meisterwerke ein Kapitel über Mozart's Persönlichkeit voraus, meines Wissens den ersten Versuch, Mozart nicht blos aus den Berichten und Anekdoten mehr oder minder zuverlässiger Zeitgenossen, sondern aus seinen eigenen Lebensäußerungen, vor allem aus den Werken, kennen zu lernen. Es folgt dann Mozart's eingehende Beschäftigung mit den älteren und neueren Norddeutschen, besonders Händel, Seb. und Ph. E. Bach nebst den dadurch hervorgerufenen eigenen Werken, die zum Teile wenigstens doch zeigen, daß ihm die Eroberung dieser neuen Stilvorbilder fürs erste, nicht wie die der älteren, auf den ersten Ansturm geglückt ist. Auch sein Verhältnis zu J. Haydn scheint mir psychologisch und künstlerisch nicht so einfach zu liegen, wie es der für solche Freundschaften stets in Bausch und Bogen begeisterten älteren Zeit erschien. Einen breiten Raum habe ich den großen Klavierkonzerten und ihrem Stil gegönnt, weil sie mir als die höchste Verklärung des damaligen gesellschaftlichen Ideals in der Musik erscheinen und in dieser Hinsicht mit dem „Figaro" zusammen gehören.

Der noch folgende Rest des Bandes ist den allbekannten Meisterwerken auf allen Gebieten gewidmet. Bei den Opern habe ich auch der textlichen Seite und ihrem Zusammenhang mit den übrigen Geistesgebieten ein besonderes Augenmerk zugewandt. Die Hauptsache war mir, an den einzelnen Beispielen Mozart's eigentümliche dramatische Art klarzulegen, die bis zur „Zauberflöte" durchaus realistisch ist, d. h. das lebenswahre Spiel und Gegenspiel der einzelnen Charaktere in all seinen individuellen

Erscheinungen darzustellen sucht, ohne jede kritische Problemstellung, aber mit jener eigentümlichen Ironie, die selbst mit den Menschen zu leiden und sie zugleich doch vom Standpunkt des Ideals aus zu betrachten versteht. Das ist der seelische Untergrund jener oft beobachteten genialen Mischung von Tragik und Komik in derselben Person, aber auch jener nicht minder geistvollen Kontrastierung zweier Gestalten, wie z. B. des Don Giovanni und des Leporello. Es ist die reine Freude am musikalischen Gestalten, also der Musiker, der Mozart zum Drama geführt hat, nicht etwa eine Spekulation außermusikalischer Art. Sobald er den Plan einer neuen Schöpfung vor sich hatte, trug ihm seine unerschöpfliche musikalische Phantasie sofort die entsprechenden Charakterbilder zu, und der Dichter hatte nur die Aufgabe, das alles möglichst geschickt in Verse zu bringen. Jene Charakterbilder aber waren durchaus nicht so einfach, aufs Typische angelegt wie z. B. die Gluckschen; vielmehr schließt ein Mozartsches Arienthema eine ganze Masse von Entwicklungsmöglichkeiten in sich; es ist dem Meister nicht um die Darstellung allgemeiner Wahrheiten, sondern des ewig wechselnden und sich erneuernden menschlichen Lebens zu tun. Er betrachtet einen menschlichen Charakter nicht als einen Eigenschaftsträger, der irgendwelche Idee verkörpern soll, sondern als eine Art von Naturschauspiel, das sich ganz aus sich selbst entwickelt und nur den eigenen Gesetzen gehorcht. Er will stets, um es kurz zu sagen, gestalten und nicht predigen. Er will aber auch noch nicht psychologisch entwickeln, wie es die spätere Romantik verlangt, die dann auch z. B. in den „Don Giovanni" die unglaublichsten Dinge hineingelesen hat. Natürlich sind Mozart die Grundgesetze des seelischen Geschehens bekannt, aber er läßt sie niemals zum „Problem" werden, da er in ihnen nicht die alleinige Grundlage alles dramatischen Geschehens erblickt. Er führt seine Charaktere meist in voller „Aktion" vor und gestaltet sie so, wie sie seinem Gestalterinstinkt am lebensvollsten erscheinen, ohne sie zuvor „seelisch zu zergliedern" und sich durch diese Psychologie seine musikalische Marschroute vorschreiben zu lassen. In „Così fan tutte" erreicht diese Art ihren Höhepunkt; hier feiert der musikalische Gestaltertrieb, verbunden mit jenem ironischen Blick für die Schwächen der comoedia humana seine schönsten Triumphe. Aber gleich darauf biegt mit der „Zauberflöte" die Entwicklung um; es ist die erste Oper, bei der Mozart seine musikalische Kraft in den Dienst einer ethischen Idee stellt: des Humanitätsideals seiner Zeit. Ihre Gestalten stehen nicht mehr auf sich selbst da, sondern empfangen ihr ganzes Leben von jener Grundidee. So wird diese letzte Oper noch zu einer ethischen Beichte des Meisters.

Aus allen diesen Gründen habe ich mich denn bei allen Analysen auch bemüht, von der gegebenen musikalischen Grundlage nicht abzuweichen, den Inhalt aus der Musik herauszulesen und nicht, wie das auch heute noch bei manchen Brauch ist, eigene Konstruktionen in die Musik hineinzulesen. Schon Kretzschmar betont einmal mit vollem Recht, wenn es möglich wäre, durch eine Erläuterung in Worten der Wirkung der Musik selbst gleichzukommen, so wäre diese eigentlich überflüssig. Wir sollten allmählich von den Versuchen abstehen, durch eigene Phantasiegebilde eines Meisterwerkes „Herr" werden zu wollen und uns daran erinnern, daß die kleinste Schöpfung eines Meisters immer noch bedeutend mehr wiegt als auch die allergescheiteste Abhandlung darüber. Ich bekenne auch ohne weiteres, im Verlaufe meiner Arbeit gerade nach dieser Richtung viel gelernt zu haben und erheblich sicherer geworden zu sein, sodaß es mir am Schlusse möglich war, beim Requiem die Echtheitsfrage allein nach musikalischen Gesichtspunkten, ohne gefühlsmäßige ästhetische Erwägungen zu behandeln und im Wesentlichen zu Gunsten Mozart's zu entscheiden.

Während der Reifezeit sind es in Mozart's Schaffen natürlich der Stilwandlungen weniger als früher; auch die Franzosen lassen es bei 10 Perioden gegenüber den vorhergehenden 24 bewenden. Die entscheidende Wandlung ist für mich die, die mit dem „Don Giovanni" einsetzt, denn sie greift sogar über das Schaffen des einzelnen Künstlers hinaus. Sie bedeutet eine fühlbare Abwendung von der alten Gesellschaftsmusik uud damit von einem uralten Prinzip, das den Anteil am künstlerischen Schaffen auf den Künstler und das aufnehmende Publikum noch gleicher-

maßen verteilt hatte. Jetzt verschiebt sich der Schwerpunkt vollständig zu Gunsten des Künstlers, das Publikum hat nur noch die Aufgabe, zu empfangen und zuzuhören. Die Zeit Beethoven's kündigt sich an.

Auch um Mozart wurde es recht einsam, nachdem er mit seinen Klavierkonzerten noch einmal der „Gesellschaft" seinen Tribut gezahlt und von ihr auch reichen Lohn empfangen hatte. Jetzt taucht ganz allmählich ein neues Stilideal vor seinem Auge auf, wobei das Merkwürdigste ist, daß die Einflüsse Bach's und Händel's, denen wir schon 1782 begegneten, mit immer größerer Deutlichkeit hervortreten. Und zwar bleibt er jetzt nicht beim bloßen Studieren und teilweise noch ziemlich unsicheren Nachbilden der alten Vorbilder, sondern es gelingt ihm, sie sich völlig zu eigen zu machen. „Kontrapunktische Perioden" hatte sein Schaffen schon mehrmals gehabt, ja, der Zug zur kontrapunktischen Schreibweise lag in seiner Natur, und schon in seiner Jugend hatte sein Vater nicht verfehlt, diesen Zug auszubilden. Jetzt aber geht er über die Anlehnung an die älteren Formen hinaus. Die Polyphonie beginnt seinen gesamten Stil zu durchdringen, wie namentlich die Streichquintette beweisen, die in Mozart's Schaffen eine ähnliche Stellung einnehmen, wie die letzten Quartette bei Beethoven. Namentlich das in G-moll ist für ein Publikum bestimmt, das es damals eigentlich noch gar nicht gab. Wie der letzte Mozart über den polyphonen Stil gedacht hat, beweist am besten die Tatsache, daß er ihn in der „Zauberflöte" zum Träger der höchsten, mystischen Idee seines Werkes auserkoren hat. Ein weiteres Kennzeichen dieses letzten Stils ist das Streben nach möglichster motivischer Einheit größerer Werke, wie wir sie besonders in der „Zauberflöte" und im Requiem wahrnehmen. Sie hat nicht den geringsten bewußten dichterischen Beigeschmack wie bei Wagner, sondern ist nur das äußere Symbol der Einheit der inneren Kräfte, die das Werk geschaffen haben, und somit rein musikalischer Natur. Und endlich kommt noch als letztes hinzu eine auffallende, bis zur Wortkargheit gehende Knappheit des Ausdrucks. Mozart, der in der ersten Periode seines Schaffens die Redseligkeit seiner italienischen Vorbilder fröhlich mitmacht, wird mit der Zeit immer lakonischer und schweigsamer und hält sich von „göttlichen Längen" ferner als alle übrigen Wiener Musiker — auch hierin ein scharfer Gegensatz zu dem ihm sonst in manchen Zügen geistesverwandten Schubert.

Eine ausführliche Geschichte der Mozart'schen Kunst, besonders was ihren Einfluß auf die Romantik betrifft, hätte den Rahmen meines Werkes viel zu weit überschritten und muß deshalb einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben. Dagegen habe ich die Jahn'schen Beilagen, vor allem die dokumentarischen, beibehalten und, soweit es notwendig war, der neuesten Forschung entsprechend umgearbeitet. Ebenso sind die Jahnschen Notenbeilagen übernommen worden; neu hinzugefügt wurde nur das Duett Leporellos und Elviras, das in Gazzaniga's Oper an der Stelle der Registerarie steht. Die Ausschmückung der Bände mit bildlichen Darstellungen, eine der schwächsten Seiten Jahn's, erfolgte unter ganz neuen Gesichtspunkten.

Der Größe von O. Jahn's Leistung ist sich niemand mehr bewußt als ich, und irgendwelchen Vergleich mit ihm hier herauszufordern, liegt meinem Ehrgeiz völlig fern. Es ist leichter, gegenüber einem solchen Werk nach 65 Jahren den Überlegenen zu spielen, als seine Bedeutung zu erkennen und von ihm zu lernen. Der Grenzen und Lücken meiner Arbeit bin ich mir sehr wohl bewußt, und nichts wäre mir weniger erwünscht als etwa in den Ruf eines „Mozartkenners" zu geraten, der über alle Mozart betreffenden Fragen „Bescheid wissen" müßte. „Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen, Ein Werdender wird immer dankbar sein" sagt Goethe. Von diesem Standpunkt möchte ich auch meine Mozartarbeit aufgefaßt wissen. Sie sollte nur ein Versuch sein, darzustellen, welche Gestalt Mozart's Erscheinung in der modernen Forschung und im modernen Kunstempfinden angenommen hat.

[IV, 1922]

Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's

(Zu seinem 75. Geburtstag am 21. April 1923)

Von

Erich Schumann, Berlin

Die von Helmholtz ausgebaute physikalisch-physiologische Akustik, die in der Hauptsache das untersuchte, was den Tonempfindungen vorausging, mußte eine notwendige Ergänzung hinsichtlich der Folgen der Empfindungen erfahren. Dazu war vor der Inangriffnahme der für die Musikwissenschaft lohnenden akustisch-psychologischen Probleme ein durch Untersuchung und Beschreibung der (durch Töne angeregten) fundamentalen psychischen Funktionen nicht zu entbehrendes Rüstzeug zu schaffen. Schon abgesehen von der exakten Lösung dieser Fragen und den scharfsinnigen Konsequenzen, die Stumpf in seiner „Tonpsychologie"[1]) und in den auf ihr basierenden späteren tonpsychologischen Arbeiten zieht, war die Herausschälung aller für die Tonpsychologie wertvollen Unterlagen aus dem Ganzen der Wissenschaft nur möglich, weil Stumpf tiefe musikalische Bildung mit naturwissenschaftlichem, historischem und philosophischem Wissen verband. Und diesem Umstand ist es auch zuzuschreiben, daß Stumpf die Tatsachen und Hypothesen der irgendwie mit der Psychologie und Musik zusammenhängenden Wissensgebiete und Argumente, die scheinbar hemmend wirken, wie z. B. das merkwürdige, verschiedene Verhalten musikalischer und unmusikalischer Naturen, die geschichtliche Verfolgung der Leitern und der von Tönen ausgelösten Gefühle, seinen Arbeiten dienstbar zu machen wußte. Die Zuverlässigkeit der Tonurteile, d. h. welches Maß von Vertrauen man der Aussage eines Urteilenden entgegenbringen kann, die Beurteilung der Intensitäten und Qualitäten, die Beeinflussung durch Aufmerksamkeit und Übung, Distanzvergleichungen, die Voraussetzungen der Klanganalyse, Schwebungen, das Tongedächtnis für Qualitäten und Intensitäten, kurz: das Verhalten unseres Bewußtseins gegenüber einzelnen, aufeinanderfolgenden und mehreren gleichzeitigen Tönen mußte erst untersucht werden, wenn man zu schwierigen Problemstellungen, wie sie die Musikwissenschaft fordert, vordringen wollte. Die Stumpf'schen Untersuchungen gaben allen späteren tonpsychologischen Versuchen die Richtung an, und auch die Ausführungen über die messende Urteilslehre, wo Stumpf zum ersten Male eine exakte Auslegung der psychophysischen Untersuchungsmethode bringt, sind für die Entwicklung der psychophysischen Methodik — besonders für Schallversuche — bestimmend geworden.

---

[1]) Carl Stumpf, Tonpsychologie (Leipzig 1883 und 1890, Bd. 1 u. 2).

Weil bei der exakten Untersuchung der Grundphänomene von aller eigentlich musikalischen Auffassung zunächst abgesehen werden mußte, schien vielleicht die Bedeutung der Tonpsychologie für die Musikwissenschaft gering, obgleich die psychologische Erkenntnis, unabhängig von ihrer Entwicklungsstufe und Benennung, immer die Basis der Musikwissenschaft gewesen ist.

Die Verschiedenheit der zum Bereich der Musikwissenschaft gehörenden zahlreichen Gebiete, die scheinbar nichts miteinander gemein haben, erfordert verschiedene Veranlagung und Neigung, und erfahrungsgemäß ist nur ein sehr kleiner Teil der Musikwissenschaftler für exakte Wissenschaften sowie Physiologie und Psychologie empfänglich. Es ist schade, daß auch unter diesen Wenigen die Lehren und Forschungsergebnisse Stumpf's nicht immer die ihnen gebührende Anerkennung gefunden haben, und daß ein großer Musikwissenschaftler wie Riemann[1]) den Wert der Tonpsychologie für die musikalische Praxis verkannte, obgleich die Lösung praktischer Fragen mit der tonpsychologischer, insbesondere psychophysischer Probleme Hand in Hand geht. Z. B.: Die Klangfarbe ist eine Funktion der Anzahl und des Stärkeverhältnisses der Obertöne. Der Analyse des Klanges in Bezug auf die Schwingungszahlen der Partialtöne stehen keine Schwierigkeiten im Wege; zur Festlegung der Teilton-Intensitäten aber benötigen wir einen Apparat, der einen Vergleich der Teiltonstärken untereinander gestattet und nur auf psychophysischem Wege geeicht werden kann, indem die Abhängigkeitsbeziehungen zwischen der Intensität eines Tonreizes und der Intensität der durch diesen Reiz hervorgerufenen Tonempfindung zunächst für alle Tonhöhen und dann zwischen diesen untereinander festgelegt werden. So ist eine objektive Beurteilung eines Instrumentenklanges möglich, so gelingt nur eine einwandfreie Klanganalyse und -synthese, deren Wichtigkeit für die Praxis, z. B. für die bisher nur mit Probier- und Vergleichsmethoden arbeitende Orgelbaukunst und den Instrumentenbau überhaupt, außer Zweifel steht. Die langwierigen, schwierigen Vorarbeiten, die Versuche der eben beschriebenen Art erst möglich machen, mußten aber erst geleistet werden, und Stumpf war mit diesem geschaffenen Fundament, dessen große Bedeutung für die allgemeine Psychologie und die Lösung der mit der musikalischen Praxis zusammenhängenden Fragen unbestritten ist, imstande, den Hebel bei der Erklärung eines Phänomens an der richtigen Stelle anzusetzen, das seit Pythagoras bis in die Jetztzeit hinein ein Tummelplatz für mathematische, physikalische, musikalische und philosophische Theorien gewesen ist: der Konsonanz und Dissonanz.[2]) Die Einwände Stumpf's gegen all diese weitverbreiteten und aus Schul- und Theoriebüchern immer noch nicht ausgerotteten Theorien werden bleibende Bedeutung haben: Die Widerlegung der einst allgemein anerkannten Helmholtz'schen[3]) Theorie, deren Versagen in ihren beiden Teilerklärungen (Schwebungen und gemeinsame Partialtöne) nachgewiesen wird, das Anführen der kleinen Ver-

[1]) Hugo Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft (3. Aufl., Leipzig 1919).
[2]) Stumpf, Konsonanz und Dissonanz (Lpz. 1898 in: Beitr. z. Akustik und Musikwiss. Heft 1.
[3]) H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. (Braunsch. 1863, 6. Aufl. 1913.)

stimmungen als Einwand gegen die Leibnitz'sche und der Phasenverschiebungen gegen die Lipps'sche[1]) unbewußte Definition (Rhythmus), die Widerlegung der Definition durch das Annehmlichkeitsgefühl, indem Stumpf die Variabilität des Gefühlseindrucks und die Verschiebung des Lustgefühls, aber die Konstanz der Konsonanzverhältnisse betont, und schließlich das erfreuliche Aufräumen mit den Dualisten,[2]) deren gar nicht existierende Untertöne für eine Erklärung ja nicht herangezogen werden können, so daß „das Wesen der Mollkonsonanz mit einem geheimnisvollen Schleier bedeckt" bleibt. An Stelle all dieser Theorien setzt Stumpf die Verschmelzungstheorie. Obgleich die Erscheinungen der Tonverschmelzung noch der Untersuchung ihrer physiologischen Grundlagen bedürfen, ist doch Stumpf der Nachweis gelungen, daß sich aus der Konsonanzdefinition nicht alles erklären läßt, wie es seine Vorgänger seit Pythagoras versuchten, sondern daß es sich bei der Konsonanz und Dissonanz um Begriffe handelt, die im ursprünglichen und eigentlichen Sinne nur auf Zweiklänge Anwendung finden, während die Drei- und Mehrklänge die Einführung weiterer Begriffe nötig machen: die der Konkordanz und Diskordanz.[3]) Konsonanz und Dissonanz sind nur graduell verschieden, und Konsonanz, das Grundphänomen aller Musik, ist — weil die Verschmelzung von den beiden Sinnesempfindungen, bezw. ihren physiologischen Unterlagen abhängt — nur eine Sache der direkten sinnlichen Wahrnehmung, so daß ein und dasselbe Tonpaar nicht in verschiedenen Graden verschmelzen kann. Gegenüber diesem Empfindungsphänomen leitet er den Begriff der Konkordanz ab als eine Sache der Auffassung und des beziehenden Denkens. Das unsern modernen Leitern zugrunde liegende Verfahren bezeichnet er als ein besonders rationelles; sämtliche Bildungen sind so aus den Hauptdreiklängen ableitbar, daß sich das Bild einer nicht nur historischen, sondern auch rationellen Entwicklung ergibt. Akkorde sind nur aus Dreiklängen durch bestimmte Operationen rationell herzuleitende Mehrklänge, Konkorde Haupt- oder Nebendreiklänge in ihren Um- und Weitlagerungen; Diskorde, die von Konkorden spezifisch verschieden sind, entstehen aus Dreiklängen durch Hinzufügung bestimmter, rationell gerechtfertigter Töne. Dadurch muß der Streit um zwei Begriffe, zu dem sich das Konsonanz- und Dissonanzproblem besonders nach Erscheinen der ersten Stumpf'schen Arbeiten zugespitzt hatte, als entschieden gelten, indem eben von Stumpf die Auffassungsmöglichkeit, die Bedeutung eines Akkordes, seine Funktion im musikalischen System von der Empfindung, der bloßen sinnlichen Wahrnehmung getrennt, und so wenigstens der erste richtige Schritt zur Lösung des Problems getan wurde.

---

[1]) Theodor Lipps, Psychologische Studien, II. Das Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie (Heidelberg 1885) und Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung (Lpz. 1899, Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol.)

[2]) Zarlino, Rameau, Tartini, M. Hauptmann und besonders: A. von Oettingen, Harmoniesystem in dualer Entwicklung. 1866 u. 1913 — Hugo Riemann, Musikalische Logik, 1874; Musikalische Syntaxis, 1877; Natur der Harmonik, 1882; Katechismus der Harmonielehre, 1890 u. 1914; Katechismus der Akustik, 1891 u. 1914.

[3]) Carl Stumpf, Konsonanz und Konkordanz. In: Liliencron-Festschrift (1910), Zeitschrift f. Psychol., 58. Bd. 1911, Beitr. z. Akust. u. Musikwiss.

Die Gründung des Berliner Phonogrammarchivs durch Stumpf war von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft,[1]) dieses jüngsten Zweiges der Völkerpsychologie. Der sonst an Hand von schriftlichen Aufzeichnungen gepflogenen musikgeschichtlichen Forschung wurde durch die Studien über exotische Musik, durch das Festhalten der Melodien wenig kultivierter Völker wertvolles, auf lange Zeit hinaus gebrauchsfähiges Vergleichsmaterial geliefert. In zwanzigjähriger Arbeit hat hier Stumpf im Verein mit E. v. Hornbostel ungefähr 10 000 phonographische Aufnahmen, die zuverlässigsten Unterlagen, aus allen Ländern der Welt gesammelt, über die jetzt in den „Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft" (Drei Masken-Verlag) Veröffentlichungen erscheinen, nachdem zunächst in den ersten Bänden das zerstreute Material der vergleichenden Musikwissenschaft zusammengestellt wurde. Da infolge der Einführung europäischer Kultur und des Aussterbens vieler Naturvölker die Sammlung von zuverlässigen Denkmälern nicht lange mehr möglich sein wird, war die bereits 1900 erfolgte Gründung und der beschleunigte Ausbau des Phonogrammarchivs eine Tat, deren große Bedeutung für die Musikwissenschaft, Psychologie und Völkerkunde betont sei. Stumpf's Verdienst ist es, daß die deutsche Musikästhetik auf die Untersuchungen der neueren Psychologie Rücksicht nahm und die daraus entwickelte Musikästhetik auf die vergleichende Methode, auf das Zusammengehen mit der geschichtlichen und ethnologischen Forschung hingeführt wurde. Damit zusammenhängende Fragen über den Ursprung der Musik hat Stumpf in einer Schrift „Die Anfänge der Musik"[2]) festgelegt.

Kritische Betrachtungen über diesen Gegenstand finden sich auch in Stumpf's „Musikpsychologie in England"[3]) — Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem tierischen Entwicklungsprozeß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie. Stumpf sah sich veranlaßt, die Aufmerksamkeit der deutschen Forscher mehr auf die für die Musikpsychologie wichtigen Arbeiten[4]) englischer Gelehrter hinzulenken, nachdem die durch Rameau, Rousseau und Tartini in der Musiktheorie erlangte Führerstellung Frankreichs und Italiens als verloren angesehen werden mußte.

Neben für die Musikgeschichte[5]) bedeutenden Arbeiten trat Stumpf mit zahlreichen Untersuchungen[6]) hervor, die auch für die physikalische

[1]) C. Stumpf: Lieder der Bellakula-Indianer, Vierteljahrsschr. f. M.-W., Bd. 2, 1886. — Tonsystem und Musik der Siamesen, Beitr. z. Akust. u. M.-W., Heft 3, 1901. — (Mit E. v. Hornbostel), Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst.

[2]) Leipzig, Joh. Ambr. Barth 1911.

[3]) Siehe Vierteljahrsschrift f. M.-W. Bd. 1, 1885.

[4]) Spencer, The Origin and function of music, 1857 in Fraser's Magazine. — Sully, in seinen Studies in Psychology and Aesthetics, 1874. — Darwin, Abstammung des Menschen, 1871. — Gurney, The Power of sound, 1880.

[5]) C. Stumpf, Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik. (Abhandlungen der Berliner Akad. d. Wiss. 1896.) — Geschichte des Konsonanzbegriffes. (Abhandlungen d. k. bayr. Akad. d. Wiss., München 1897.)

[6]) C. Stumpf: Neueres über Tonverschmelzung, in: Beitr. zur Akustik u. Musikwiss., 2. Heft, 1898. — Zum Einfluß der Klangfarbe auf die Analyse von Zusammenklängen (ebenda). — (Mit M. Meyer) Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle (ebenda).

Akustik von großem Wert waren. Seine auf achtjährige Beobachtungen und Versuche sich gründende Abhandlung über Kombinationstöne[1]) wird immer mit den Ergebnissen Helmholtz' in der „Lehre von den Tonempfindungen" über diesen Gegenstand studiert werden müssen und mit ihnen zu den klassischen Arbeiten der Akustik zählen.

Und ebenso wird man die Namen Helmholtz und Stumpf stets auf dem Gebiete der Vokaltheorie zusammen nennen, um deren Ausbau sich Stumpf gegenüber den von falschen Voraussetzungen[2]) ausgehenden Untersuchungen anderer Forscher erfolgreich bemüht hat. Bei den Vokaluntersuchungen, deren Verlauf und Ergebnisse in der „Struktur der Vokale"[3]) und „Analyse geflüsterter Vokale"[4]) festgelegt wurden, wie auch bei den Arbeiten über die Tonlage der Konsonanten und die für das Sprachverständnis entscheidende Gegend des Tonreiches,[5]) benutzte Stumpf einen Interferenzapparat, durch den bei den Analysen die einzelnen Partialtöne des Vokalklanges ausgelöscht und bei den Synthesen die benutzten 28 Labialpfeifentöne durch Interferenz obertonfrei gemacht wurden.

Die auf eine wirklich wissenschaftliche Erfassung der schwierigen akustischen und mit der Musikwissenschaft irgendwie zusammenhängenden psychologischen Erscheinungen gerichteten bisherigen Arbeiten Stumpf's bedeuten neben ihrem Wert für die allgemeine Psychologie eine Förderung der Musikwissenschaft, wie sie in der von Stumpf eingeschlagenen Richtung nur jenem möglich, der imstande ist, alle — oft erst eigens erdachten oder ausgebauten — Methoden so verschiedenartiger Forschungsgebiete in gleicher Vereinigung heranzuziehen.

Beobachtungen über subjektive Töne und über Doppelthören. (Beitr. Heft 3, 1901.) — (Mit K. L. Schäfer) Tontabellen (ebenda). — Über das Erkennen von Intervallen und Akkorden bei sehr kurzer Dauer (Beiträge, Heft 4, 1909). — Über zusammengesetzte Wellenformen (ebenda). — Differenztöne und Konsonanz (ebenda, u. Heft 6, 1911). — Akustische Versuche mit Pepito Arriola (ebenda). — Über neuere Untersuchungen zur Tonlehre (Beitr. Heft 8, 1915.

[1]) C. Stumpf, Beobachtungen über Kombinationstöne (Beitr. Heft 5, 1901).

[2]) Vergl. E. Schumann, Die Garten'schen Beiträge zur Vokallehre (Archiv f. M.-W. 1923, I.

[3]) C. Stumpf, in: Sitzungsberichte d. k. preuß. Akad. d. Wiss. 1918.

[4]) C. Stumpf, in: Beitr. z. Anatomie, Physiol., Pathol. u. Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses; herausgegeben von Passow u. Schäfer, 1919.

[5]) C. Stumpf, in: Sitzungsberichte d. preuß. Akad. d. Wiss. 1921.

[V, 1923]

Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte

Von

Curt Sachs, Berlin.

Vortrag, gehalten zu Bückeburg am 21. Juni 1924 anläßlich des achten Stiftungstages des Musikwissenschaftlichen Instituts.

Die Musikwissenschaft ist heute in ein Stadium getreten, in dem sie sich mit dem Häufen toten Stoffes nicht mehr begnügen kann. Immer deutlicher tritt bei den Jüngeren die Sehnsucht nach einer Zusammenfassung hervor. Immer mächtiger wird der Trieb, aus den Bausteinen, die in unermüdlicher Arbeit herangeschafft worden sind, ein Gebäude aufzuführen, das sich neben den Häusern der Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte und aller andern geisteswissenschaftlichen Fächer sehen lassen kann.

Aber wer bauen will, muß das Gelände abstecken; er muß sich mit den Nachbarn einrichten. Daher steht die Frage obenan, wie sich die Musik zu den andern Künsten örtlich und zeitlich verhält, und welche Rolle ihr in der gesamten Kunstgeschichte zugeordnet ist.

Nachdem ich vor sechs Jahren zum ersten Male auf den „unzerreißbaren Zusammenhang der Künste" hingewiesen habe, ist in unsern Reihen die abgedroschene Redensart von dem „Nachhinken" der Musik im Zug der Künste kaum mehr wiederholt worden; aber die Verschiedenheit der Meinungen und die Abweichung der Auslegungen zwingen dazu, nach festen Gesetzen zu suchen, in die sich das wechselnde Mit- und Gegeneinander der Musik und der bildenden Kunst fassen läßt. Denn in diesen heikeln Dingen ist ein Herumreden und Schlagworteln mehr schädlich als fruchtbar.

Ein erstes Gesetz bildete den Inhalt jener frühesten Veröffentlichung von 1918 — eines Vortrags in der Berliner Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft, der dann im ersten Jahrgang des Archivs für Musikwissenschaft gedruckt worden ist. Ich schrieb damals:

„Wir verehren die Tonkunst als unmittelbarste Zeugin und Künderin der menschlichen Seele. Das Seelenleben aber ist über die weite Erdfläche hin und durch die Unendlichkeit der Zeiten nicht gleich und starr. Die Affekte wechseln, und die Richtungen des Fühlens und Strebens wandeln sich. Mit ihnen muß sich der Stil des musikalischen Schaffens wandeln. Aber auch die andern Künste folgen jedem seelischen Vor- und Fortgang, wenn anders sie aus innerer Notwendigkeit, aus seelischem Zwang geboren sind und des Menschen Denken und Wollen, seine Stellung zu den zeitlichen und ewigen Dingen und sein Lebenstempo spiegeln.

So ergibt sich mit Notwendigkeit die Voraussetzung, daß alle Künste von dem gleichen Nährboden, dem durch Anlage, Beeinflussung, Klima, Zeitumstände oder sonstwie in einem bestimmten Sinne geformten Seelenleben, gespeist werden. Musik und bildende Kunst sind jeweils Kinder *einer* Mutter, wie eine örtlich und zeitlich bestimmte Flora und die entsprechende Fauna Kinder *eines* Bodens und *eines* Klimas sind. Gewiß ändern sich Tierwelt und Pflanzenwelt nach ihren eigenen Gesetzen, gewiß spalten sich die Arten auf Grund der eigenen körperlichen Verfassung: aber Anlaß und Bedingung gibt der gemeinsame Boden und das gemeinsame Klima, und so werden sie sich hüben und drüben gleichsinnig verändern, und der Naturforscher müßte -- wie es in großem Umfang geschehen ist — aus der Tierwelt eines Landes oder einer Zeit auf die zugehörige Flora schließen können und umgekehrt aus der Pflanzenwelt auf die Fauna.

„Ganz so wandeln sich die Künste nach den Gesetzen ihres eigenen Organismus, aber unter den gleichen Bedingungen und unter den gleichen Anstößen wie die Schwesterkünste. Ja, ihre Entsprechung ist viel größer als die der Naturreiche. Denn sie sind nicht, sich selbst überlassen, hinausgestellt, sondern sie werden in jeder ihrer Erscheinungen neu vom Menschen geschaffen, sind die ‚Objektivierung‘ des gleichen Willens, sei es in Stein, in Farben oder Tönen.

„So muß denn ein Kunstwille, der gotische Dome, gotische Statuen und gotische Malereien schuf, auch gotische Tonstücke hervorgebracht haben, und derjenige zeitliche und örtliche Ausschnitt aus der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Seelenlebens, aus dem Barockkirchen, Barockskulpturen und Barockbilder erwuchsen, kann auch nur barocke Musik geboren haben.“

Eine Anzahl bezeichnender Parallelen habe ich schon damals vorgelegt. Ich sprach u. a. von der Ausdrucksgleichheit in der Parallelbewegung gotischer Bildlinien und spätmittelalterlicher Kontrapunkte einerseits und im bildnerischen Kontrapost und der grundsätzlichen Gegenbewegung der Stimmen seit dem 16. Jahrhundert andererseits; ich deutete die Beziehungen zwischen der wachsenden Raumillusion in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und der Herausbildung der Harmonik an, ferner die künstlerische Gegensätzlichkeit zwischen Florenz und Venedig, die bildnerisch als Gegensatz zwischen Linie und Farbe, musikalisch zwischen Monodie und harmonisch-instrumentalem Satz erscheint, und die Arbeit schloß mit dem Nachweis, daß sich die Geschichte der Instrumentation völlig mit der Geschichte der malerischen Koloristik deckt.

Seitdem habe ich in meiner Antrittsvorlesung und dann in gedruckter Form im Jahrbuch Peters für 1919 den Nachweis zu führen versucht, daß alle Eigenschaften, die *Wölfflin* den bildenden Künsten des 17. Jahrhunderts zuschreibt, Punkt für Punkt auch für die Musik dieses Zeitalters gelten.

So sei es mir heute erlassen, den vielen Beispielen noch weitere hinzuzufügen.

Dieses erste Gesetz wollen wir heute das *Gesetz der Ausdrucksgleichheit* nennen und wie folgt fassen:

> Zeiten und Völker können in allen Künsten, in denen sie schöpferisch tätig sind, nur den gleichen Geist ausdrücken; was sie schaffen, gehört dem jeweils gleichen Stil an.

Die Feststellung, daß Zeiten und Völker in allen Künsten, in denen sie schöpferisch tätig sind, nur den gleichen Geist ausdrücken können, daß alle Werke, ob den Augen-, ob den Ohrenkünsten angehörig, dem gleichen Stil angehören — diese Feststellung ist unzureichend und daher irreführend, solange sich nicht neben sie eine zweite Erkenntnis stellt, die wir das Gesetz der Stellvertretung nennen wollen.

Das Gesetz der Stellvertretung lautet:

> Zeiten und Völker, deren besonderes Kunstbedürfnis optisch gerichtet ist, treten im musikalischen Schaffen zurück. Das Gesetz kann umgekehrt werden.

Den Beweis mag ein kurzer Blick auf die Entwicklung der Künste in Italien, den Niederlanden und Deutschland bringen.

Italien. In Zeiten des Erwachens, wie sie Italien im 14. Jahrhundert erlebt hat, pflegen die aufsteigenden Säfte ziemlich gleichmäßig allen Trieben zuzuströmen. Als der kulturelle Akzent bald nach dem Jahre 1300 von Frankreich nach Ober- und Mittelitalien überspringt, erstehen zugleich mit den dichterischen Führern Dante, Petrarca und Boccaccio auf bildnerischem Gebiete Giotto, Orcagna und Simone Martini und auf musikalischem Boden Giovanni da Cascia, Francesco Landino und Gherardello. An die Seite der feierlichen Freskomalerei und des lieblichen Altarbildes treten die neuen tondichterischen Formen des Madrigals, der Ballata und der Caccia — Gebilde von bewundernswerter Kühnheit und Ausdruckskraft, von echt italienischer Melodik und gepflegtester Arbeit, die bei den nichtitalienischen Zeitgenossen ihresgleichen nicht haben und ihre stilistische Eigenheit, die improvisatorisch freie Mischung von Gesang und Instrumentenspiel im gleichen Stück, ja in der gleichen Stimme, dem Ausland, vor allem der englischen Schule übermachen. Hier sehen wir das Beispiel einer nationalen Jugendblüte, in der wie mit einem Schlage alle Kräfte lebendig werden und die tätigen Arme sich nach allen Seiten hin regen. Beide Sinne, der Augen- und der Ohrensinn, wachen in gleicher Kraft.

Das Bild ändert sich, sobald die erste Jugend vorüber ist und das Mannesalter die Kräfte zusammenrafft und auf einen einzigen Punkt wirft. Der Italiener trat in dieses Alter mit den ersten Zehnten des 15. Jahrhunderts. Er ward augensinnlich in einem Maße, wie es die Weltgeschichte vielleicht nur noch in Altgriechenland erlebt hat. Er stellte Donatello und Masaccio, die Vivarini und Bellini, Bramante, Michelangelo, Lionardo, Raffael, Correggio, Giorgione und Tizian auf die Bühne und neben diese Großmeister eine unübersehbare Menge außerordentlicher Begabungen.

Nur äußerst wenig ist uns von italienischer Quattrocentomusik erhalten geblieben, und das wenige zumeist erst in den Drucken Petruccis aus den ersten Jahren des Cinquecento. Man sucht auch vergeblich nach großen Namen, die sich mit den gleichzeitigen niederländischen Tonmeistern, mit Dufay, Okeghem und Obrecht messen könnten. Bei der großen Bewußtheit des Zeitalters ist aber ein Vergessen, ein Aussetzen der Überlieferung nicht gut möglich, und sollte auch fortschreitende Entdeckerarbeit das Repertorium der uns bekannten Stücke erweitern — neue Persönlichkeiten ersten Ranges werden nicht zutage treten.

Italien war also im Zeitalter seiner gewaltigsten Kulturarbeit, in der Blüte seiner Kunst, nicht imstande, Musiker von irgendwelcher Bedeutung hervorzubringen.

Nicht einmal Ausführende. Anderthalb Jahrhunderte hindurch herrscht ein ständiger Zustrom von Sängern und Spielern aus Deutschland und Flandern. Dufay, Grenon, Brasart werden päpstliche Sänger, Obrecht dient in der Kapelle des Ercole Este zu Ferrara, Heinrich Isaac wird Kapellmeister zu Florenz und Josquin des Prés ist Sänger am Sforzahof zu Mailand. Und durch sie wird Italien während 150 Jahren mit niederländischer Musik gespeist: Italien, das führende Land der Baumeister, Bildhauer und Maler, muß sein gewaltiges Bedürfnis nach guter Musik von Landfremden befriedigen lassen, weil seine unerhörte bildnerische Fruchtbarkeit keine Kraft zur Pflege der eigenen musikalischen Anlage ließ. Es baut, meißelt, malt — und verstummt.

Der Wendepunkt läßt sich fast aufs Jahr genau festlegen. Es ist sinnbildlich, daß im gleichen Jahre 1564 der Papst Pius IV. mit der Kongregation über die Frage der Kirchenmusik den nordisch-polyphonen Stil vor das italienische Gericht ladet und Michelangelo Buonarroti, der gewaltigste Bildner der italienischen Renaissance, aus dem Leben scheidet. Die Krisis in der Kirchenmusik hatte schon i. J. 1562 auf dem Tridentiner Konzil nach Ausdruck gerungen. Reformiert sollte und mußte werden: es galt, die Musik unter Wahrung des katholischen Gepräges ihrer Auswüchse zu entkleiden und sie von allem Unkirchlichen und Profanen zu reinigen. Diese Auswüchse waren vor allem: die Unmäßigkeit der Polyphonie, die sinnenfällige Buntheit des Stils, die abziehende Unruhe und die worterstickende Kontrapunktik und Melismatik. Hinter diesen Angriffen aber versteckt sich ein Kampf tieferer Art: es ist das Ringen der italienischen Kunst mit der nordischen. Im Augenblicke, da sich das große Zeitalter der italienischen Bildnerei dem Ende zuneigt, im Augenblicke, da die Führung an den Norden abgegeben werden muß, ist Kraft und Acker frei geworden, um wieder die Musik anzubauen. Malerei und Plastik zersetzen sich und verfallen in Manier. Aber in Rom erhebt sich aus der Asche Josquins des Prés Pierluigi da Palestrina, in Venedig löst sich mit dem Tode des Flamen Cypriaen de Rore — 1565! — Andrea Gabrieli die niederländische Schule durch eine einheimische ab, und ein Menschenalter später sammelt sich in Florenz um Peri und Caccini der Stoßtrupp des musikalischen Barockes.

Jetzt hat Italien die unbestrittene Führung in der Tonkunst. Es schafft die ungeheure Stilumwälzung der Generalbaßpraxis, und es lehrt, große Chormassen zusammenzuballen; es macht die Instrumente neben den Singstimmen mündig, es baut die Oper auf und setzt den modernen Virtuosen und seine Literatur ins Leben. Noch immer strömen die Ausländer ins Land, aber nicht mehr als Spender, sondern als Empfangende. Der größte Deutsche des 17. Jahrhunderts, Heinrich Schütz, und der größte Niederländer, Jan Pieters Sweelinck, sitzen auf der Orgelbank neben Giovanni Gabrieli zu San Marco, der Generalbaß und das Solokonzert durchdringen die Praxis der ganzen Welt, die Oper wird an aller Herren Höfen heimisch, und bald setzt eine beispiellose Ausfuhr italienischer Virtuosi und Maestri ein — eine Ausfuhr, deren Abschluß mit Spontini in Berlin und Morlacchi in Dresden noch in die Tage unserer Großväter hereinreicht. Im

eigentlichen Schaffen erfolgt zwar bald nach dem Beginn des 18. Jahrhunderts ein Niedergang, aber wenigstens in der Oper bringt das 19. Jahrhundert zwischen Rossini und Verdi noch einen entschiedenen, weithin sichtbaren Höhenzug.

In dieser ganzen Zeit hat die bildende Kunst Italiens keine Hochblüte vom Range der Renaissance mehr gehabt. Das 17. Jahrhundert bringt noch eine eigene Baukunst auf römischem Boden und als überragenden Bildhauer Bernini, aber die Malerei wird eklektisch und manieristisch; der bildnerische Gesamteindruck kann nicht entfernt mit dem niederländischen der gleichen Zeit gemessen werden: Italien ist nicht mehr einseitig augensinnlich gerichtet. Noch weniger ragt das bildnerische Leben Italiens im 18. oder gar im 19. Jahrhundert hervor.

Niederlande. Die Niederlande erleben im 15. Jahrhundert den gleichen Vorgang wie 100 Jahre vorher Italien: eine Jugendblüte, die gleichermaßen die bildenden Künste wie die Musik umfaßt. Ebenbürtig stehen den Meistern van Eyck, van der Weyden und Memling die großen Musiker Dufay, Okeghem und Obrecht zur Seite, und wenn es fast den Anschein hat, als ob hier die Komponisten noch mehr ins Gewicht fallen als seinerzeit in Italien, so mag das daran liegen, daß bei den Niederländern noch weniger ein Vorherrschen der Augensinnlichkeit festgestellt werden kann; Baukunst und Bildhauerei fallen ganz aus.

Ein Wendepunkt liegt im Beginne des 16. Jahrhunderts. Die Bedeutung der niederländischen Malerei geht zurück, und die Hälfte der Künstler — voran Mabuse, Orley, Coxie, Scorel und Anton Mor gerät unter italienischen Einfluß. Genau das Gegenteil findet in der Musik statt. Ihre Bedeutung wächst noch über das Maß des 15. Jahrhunderts hinaus, und die großen niederländischen Meister von Josquin des Prés über Willaert zu Orlando di Lasso übernehmen in Italien, in der Welt die Führung. Der Rückgang erfolgt in der gleichen Generation, die den Aufschwung der italienischen Musik erlebt. Nach Lasso bringen die Niederlande nur noch einen einzigen Komponisten von Rang hervor, Sweelinck; und der ist bereits ein Schüler der Italiener.

Im gleichen Augenblicke aber bricht das große Zeitalter der niederländischen Malerei an. Als Lasso zu schaffen aufhört, beginnt der Sammetbrueghel zu malen und leitet zu den Weltmeistern Hals, Rembrandt und Rubens über.

Deutschland. In der Zeit, als in den Niederlanden Jan van Eyck und Willem Dufay schufen, scheint deutsches Kunstwesen mehr nach der Ohren- als nach der Augenseite geneigt zu haben. Wenigstens melden die italienischen Quellen, wie wir sahen, einen starken Zuzug deutscher Musiker. Große Namen fehlen freilich, und auch die Führenden der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — Agricola, die beiden Finck und Stoltzer — haben bei weitem weder das Ausmaß der gleichzeitigen Niederländer noch das der deutschen Maler Dürer, Grünewald und Holbein samt ihrem großen Kreise, und im 16. Jahrhundert ragt der einzige Senfl über dem Durchschnitt hervor. In den zwei Generationen, die nun folgen, schafft Deutschland große Werte weder nach der einen noch nach der andern Richtung, es sei denn, daß man die Umgießung alten Volksgutes in den protestantischen Choral dahin rechnen will. Um die Wende des 17. Jahrhunderts nimmt dann die Musik einen langsamen Anstieg. Zwar helfen vielfach italienische

Krücken — man findet sie unschwer bei Gallus, Haßler, Praetorius, Schein, Ahle, Hammerschmidt und selbst bei Heinrich Schütz —, aber die deutsche Musik wächst in dem Maße, daß nach dem Hinscheiden des letzten deutschen Barockbildners, Schlüter, mit Johann Sebastian Bach die Tonkunst den Hochsitz besteigt.

Und nun gehen Deutschland und die Musik ein Bündnis ein, das bis in unsere Tage in Kraft ist: seit Bach und seinen Söhnen, seit den Mannheimern, Händel, Gluck, den sogenannten „Klassikern" und den Romantikern beherrscht die deutsche Musik die Welt. Die bildende Kunst hat seitdem bei uns keine große Zeit mehr gehabt: in die deutschen Musikzentren strömten und strömen noch die Lernenden aller Länder; unsere Maler aber sind in Paris groß geworden.

An den beiden ersten Gesetzen ergibt sich ein drittes,

das Gesetz der Umschmelzung:

> Zeiten und Völker, die fremde Stile übernehmen, schmelzen sie allmählich nach ihren Bedürfnissen um und drücken ihnen den eigenen Stempel auf.

Das sieht wie eine Binsenweisheit aus. Aber erst dieses Gesetz gibt mit den beiden ersten zusammen den Schlüssel der Erscheinungen. Ich denke hier etwa an das Madrigal, das als Erzeugnis des 16. Jahrhunderts durchaus niederländisch gefügt ist, aber unter der südlichen Sonne unbeschadet dieses nordischen Gefüges den Stempel echtester italienischer Kunst erhält.

Gerade bei einem derartigen Gebilde scheint ein Widerspruch zu klaffen. Der polyphone Setzstil entwickelt sich organisch aus der Kontrapunktik des Mittelalters; er ist also spätgotisch. Die bildende Kunst der gleichzeitigen Italiener aber und mit ihr der Geist des Madrigals kommt nicht aus der Gotik; er ist widergotisch. Die Erklärung gibt das vierte Gesetz,

das Gesetz der Grenzverschiebung.

> Ruhige, statische Stile bevorzugen die bildenden Künste derart, daß die musikalische Schöpferkraft zurücktritt; bewegte, dynamische Stile verlegen den Akzent auf die Seite der Tonkunst. Anfang und Ende der Stile fallen niemals zusammen. Dynamische Stile erscheinen in der Musik wesentlich früher als in der bildenden Kunst und erlöschen später. Das Umgekehrte findet in statischen Stilen statt.

Das früheste Beispiel ist der Übergang zum bewegten, leidenschaftlichen, subjektiven Ausdruck, den im alten Griechenland Skopas und Praxiteles im 4. Jahrhundert vollziehen, während ihnen die Musiker unter der Führung des Phrynis von Mytilene schon um 450 voraufgegangen sind.

Sehr schlagend ist dann das Schicksal der Gotik, deren fortreißende Bewegung in der musikalischen Bewegungskunst erst auf der Höhe der Renaissancezeit zum Stillstand kommt. Ja, in Wahrheit kommt sie gar nicht zum Stillstand. Denn eben auf dieser Höhe kündigt sie, der bildenden Kunst wieder voraneilend, den bewegten Stil des Barocks an.

Ganz ähnlich ist es der Romantik ergangen. Während die bildende Kunst noch in den Fesseln des Klassizismus liegt, klingt schon in der Generation Karl Philipp Emanuel Bachs das Thema der Romantik an, und noch heute, nachdem die Maler, Bildhauer und Baumeister längst andere Wege eingeschlagen haben, wandeln die Musiker auf romantischen Pfaden.

Das Gesetz der Ausdrucksgleichheit, das Gesetz der Stellvertretung, das Gesetz der Umschmelzung und das Gesetz der Grenzverschiebung — das scheinen die wesentlichen Grundlagen für eine Einordnung der Musik in den Gesamtbereich der Kunstgeschichte zu sein.

[VI, 1924]

DIE BEITRÄGE IM ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 1918/19 BIS 1926 UND 1952 BIS 1993

Geordnet nach Verfassernamen alphabetisch
mit Hinzufügung des Jahrgangs und des Erscheinungsjahrs

— Musikgeschichte, lebendig ergriffen. Zum Tode von Willibald Gurlitt (XIX/XX, 1962/63)
— Machauts Motette Nr. 9. Teil I (XIX/XX, 1962/63), Teil II (XXV, 1968)
— Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704 (XXII, 1965)
— Prinzipien des Schubert-Liedes (XXVII, 1970)
— Funktionale Musik (XXX, 1973)
— Musikalisches Denken (XXXII, 1975)
— Theorie der ästhetischen Identifikation. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens (XXXIV, 1977)
— Dichtung, Symphonie, Programmusik I: Symphonische Dichtung (XXXIX, 1982)
— Bach – wer ist das? (XLII, 1985)
— und Reckow, Fritz: Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (XXV, 1968)
— in Zusammenarbeit mit Wolf Frobenius und Fritz Reckow: Bericht II über das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, anläßlich der Vorlage von vier Musterartikeln (XXVII, 1970)

Ehrmann, Sabine: Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600 (XLVIII, 1991)

Eichhorn, Andreas: Diskursivität und Intuition als polare Formen musikalischen Denkens (XLIX, 1992)

Einstein, Alfred: Dante im Madrigal (III, 1921)

Emmerik, Paul von und Erdmann, Martin: Zur Geschichte der Cage-Forschung. Ein kritischer Bericht (XLIX, 1992)

Engel, Hans: Wagner und Spontini (XII, 1955)

Engelke, Bernhard: Die Rudolstädter Hofkapelle unter Lyra und Joh. Graf (I, 1918/19)

Engländer, Richard: Die Gustavianische Oper (XVI, 1959)

Eppelsheim, Jürgen: Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur (XXXI, 1974)

Eppstein, Hans: Zur Problematik von J. S. Bachs Sonate für Violine und Cembalo G-dur (BWV 1019) (XXI, 1964)
— Zum Problem von Hugo Wolfs Liedästhetik (XLVI, 1989)

Epstein, Peter: Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbst's (VI, 1924)
— Zur Rhythmisierung eines Ritornells von Monteverdi (VIII, 1926)

Erdmann, Martin und Emmerik, Paul von: Zur Geschichte der Cage-Forschung. Ein kritischer Bericht (XLIX, 1992)

Erpf, Hermann: Über Bach-Analysen am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier (XVI, 1959)

Falck, Robert: Zwei Lieder Philipps des Kanzlers und ihre Vorbilder. Neue Aspekte musikalischer Entlehnung in der mittelalterlichen Monodie (XXIV, 1967)

Faltin, Peter: Semiotische Dimensionen des Instrumentalen und Vokalen im Wandel der Symphonie (XXXII, 1975)
— Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehalts (XXXIV, 1977)

Federhofer, Hellmut: Jugendjahre und Lehrer Rogier Michaels (X, 1953)
— Vincenz Jelich (XII, 1955)
— Johann Nepomuk Davids Analysen von Werken Johann Sebastian Bachs (XIX/XX, 1962/63)
— Nachtrag (XXI, 1964)
— Heinrich Schenkers Bruckner-Verständnis (XXXIX, 1982)
— Das negative Kunstwerk in der Musikphilosophie Adornos (XLVII, 1990)
— Harmonik in Motetten der Trienter Kodices (XLIX, 1992)
— und Riedel, Friedrich Wilhelm: Quellenkundliche Beiträge zur Johann Joseph Fux-Forschung (XXI, 1964)

Feil, Arnold: Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux (XIV, 1957)
— Zur Satztechnik in Beethovens Vierter Sinfonie (XVI, 1959)

Feldhaus, Franz M.: Deutsche Glockenspiele (X, 1953)

Feldmann, Fritz: Zur Frage des „Liederjahres" bei Robert Schumann (IX, 1952)
— Numerorum mysteria (XIV, 1957)
— Das „Opusculum bipartitum" des Joachim Thuringus (1625), besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613) (XV, 1958)
— Breslaus Musikleben zur Zeit Beethovens aus der Sicht L. A. L. Siebigks (XIX/XX, 1962/63)

Fellerer, Karl Gustav: Ein Musikalien-Inventar des fürstbischöflichen Hofes in Freising aus dem 17. Jahrhundert (VI, 1924)

1978)

Haas, Robert: Zu Walther's Choralpassion nach Matthäus (IV, 1922)

Halbig, Hermann: Geschichte der Klappe an Flöten und Rohrblattinstrumenten bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts (VI, 1924)

Hammerstein, Reinhold: Die Musik am Freiburger Münster. Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie (IX, 1952)

— Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild (XIII, 1956)

— Instrumenta Hieronymi (XVI, 1959)

— Über das gleichzeitige Erklingen mehrerer Texte. Zur Geschichte mehrtextiger Komposition unter besonderer Berücksichtigung J. S. Bachs (XXVII, 1970)

Handschin, Jacques: Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz (V, 1923)

— Zu den „Quellen der Motetten ältesten Stils" (VI, 1924)

— Zum Crucifixum in carne (VII, 1925)

— Conductus – Spicilegien (IX, 1952)

Harms, Gottlob: Zur Kritik der Lübeck-Ausgabe (V, 1923)

Hauber, A.: Johannes Scherl, ein deutscher Tondichter des 15. Jahrhunderts (I, 1918/19)

Haug, Andreas: Primus init Stephanus. Eine Sankt Galler Prudentius-Vertonung aus dem zehnten Jahrhundert (XLIX, 1992)

— Zur Interpretation der Liqueszenzneumen (L, 1993)

Haußwald, Günter: Der Divertimento-Begriff bei Georg Christoph Wagenseil (IX, 1952)

— Johann Dismas Zelenka als Instrumentalkomponist (XIII, 1956)

— Zur Stilistik von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein (XIV, 1957)

Heckmann, Harald: Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts (X, 1953)

Heimes, Klaus F.: Carlos Seixas. Zum Quellenstudium seiner Klaviersonaten (XXVIII, 1971)

Heinemann, Michael: „Altes" und „Neues" in Beethovens „Eroica"-Variationen op. 35 (XLIX, 1992)

Heinitz, Wilhelm: Eine lexikalische Ordnung für die vergleichende Betrachtung von Melodien (III, 1921)

Helfert, Vladimír: Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform (VII, 1925)

Hempel, Gunter: Das Ende der Leipziger Ratsmusik im 19. Jahrhundert (XV, 1958)

Henze, Sabine: Zur Instrumentalbegleitung in Jommellis dramatischen Kompositionen (XXXIX, 1982)

Henzel, Christoph: Zwischen Hofoper und Nationaltheater. Aspekte der Gluckrezeption in Berlin um 1800 (L, 1993)

Hermelink, Siegfried: Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz (XVI, 1959)

Heyde, Herbert: Eine indische Klassifikation der Musikinstrumente. Bemerkungen zu den Systematiken von Bharata, Cassiodor, Hornbostel/Sachs, besonders Narada (XXXIV, 1977)

Heyink, Rainer: Die Passionsmotette von Antoine de Longueval. Herkunft, Zuschreibung und Überlieferung (XLVII, 1990)

Hiekel, Hans Otto: Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius (XIX/XX, 1962/63)

Hinrichsen, Hans-Joachim: Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts (XLV, 1988)

— Arten der Enharmonik. Zu einigen Problemen der musikalischen Analyse (XLVII, 1990)

— „Romantische Harmonik" und „klassisches Sonatenprinzip". Zum harmonischen Funktionswandel der Sonatenexposition im 19. Jahrhundert (L, 1993)

Hirsbrunner, Theo: Zu Debussys Mallarmé-Vertonungen (XXXV, 1978)

— Debussys Ballett „Khamma" (XXXVI, 1979)

— Bohuslav Martinu: Die Soloklavierwerke der Dreißiger Jahre (XXXIX, 1982)

— Das Erhabene in Bedrich Smetanas „Mein Vaterland" (XLI, 1984)

— „Gaspard de la Nuit" von Maurice Ravel (XLIV, 1987)

— Die Rolle der Musik im Frühwerk von Marcel Proust (XLV, 1988)

— Zur Entstehung von Paul Hindemiths Oper „Mathis der Maler" (XLVII, 1990)

Hirschmann, Wolfgang: Zur konzertanten Struktur der Ecksätze von Johann Sebastian Bachs Concerto BWV 971 (XLV, 1988)

Hoffmann, Freia: „...mit halbgeschlossenen

— Augen von Ewigkeiten zu träumen?“ Die Musikerin Annette von Droste-Hülshoff und das Problem der Professionalisierung (XLIX, 1992)

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Johann Christoph Graupner als Klavierkomponist (X, 1953)

— Thomas Stoltzers *Octo Tonorum Melodiae* (XIV, 1957)

— Ein Frankfurter Messenkodex (XVI, 1959)

Holschneider, Andreas: Die Musiksammlung der Fürsten Doria-Pamphilj in Rom (XVIII, 1961)

Holzmann, Klaus: Musikwissenschaft und Schallplatte (XII, 1955)

Hornbostel, Erich M. von: *Ch'ao-t'ien-tze*, eine chinesische Notation und ihre Ausführungen (I, 1918/19)

— Formanalysen an siamesischen Orchesterstücken (II, 1920)

Hortschansky, Klaus: Doppelvertonungen in den italienischen Opern Glucks. Ein Beitrag zu Glucks Schaffensprozeß (XXIV, 1967)

Hucke, Helmut: Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung (XII, 1955)

— Die gregorianische Gradualeweise des 2. Tons und ihre ambrosianischen Parallelen. Ein Beitrag zur Erforschung des Ambrosianischen Gesanges (XIII, 1956)

Huglo, Michel: Der Prolog des Odo zugeschriebenen ‚Dialogus de Musica' (XXVIII, 1971)

Hunkemöller, Jürgen: Igor Strawinskys Jazz-Portrait (XXIX, 1972)

— Zur Gattungsfrage im Jazz (XXXVI, 1979)

— Bartók analysiert seine „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ (XL, 1983)

— Was ist Ragtime? (XLII, 1985)

— Bartók und Mozart (XLIII, 1986)

Husmann, Heinrich: Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes (IX, 1952)

— Eine neue Konsonanztheorie (IX, 1952)

— Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen (X, 1953)

— Kalenda maya (X, 1953)

— Das System der modalen Rhythmik (XI, 1954)

— Der Hoketus *A l'entrade d'avril* (XI, 1954)

— Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Tropariums (XIII, 1956)

— Sinn und Wesen der Tropen, veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes (XVI, 1959)

— Deklamation und Akzent in der Vertonung mittellateinischer Dichtung (XIX/XX, 1962/63)

— Zur Geschichte der Meßliturgie von Sitten und über ihren Zusammenhang mit den Liturgien von Einsiedeln, Lausanne und Genf (XXII, 1965)

— Ein Faszikel Notre-Dame-Kompositionen auf Texte des Pariser Kanzlers Philipp in einer Dominikanerhandschrift (Rom, Santa Sabina XIV L 3) (XXIV, 1967)

— Modulation und Transposition in den bi- und trimodalen Stichera (XXVII, 1970)

— Die oktomodalen Stichera und die Entwicklung des byzantinischen Oktoëchos (XXVII, 1970)

— Modalitätsprobleme des psaltischen Stils (XXVIII, 1971)

— Strophenbau und Kontrafakturtechnik der Stichera (XXIX, 1972)

— Echos und Makam nach der Handschrift Leningrad, Öffentliche Bibliothek, gr. 127 (XXXVI, 1979)

— Zur Herkunft des „Andechser Missale“ Clm 3005 (XXXVII, 1980)

Idelsohn, Abraham Zebi: Der Kirchengesang der Jakobiten (IV, 1922)

Irtenkauf, Wolfgang: Das neuerworbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landesbibliothek (Cod. brev. 160) (XI, 1954)

— Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756) (XIII, 1956)

— Der Computus ecclesiasticus in der Einstimmigkeit des Mittelalters (XIV, 1957)

Jacobi, Erwin R.: Augustus Frederic Christopher Kollmann als Theoretiker (XIII, 1956)

Jacobs, Helmut C.: Jean Nicolas Bouilly (1763-1842) und die Genese des Leonorenstoffes. „Léonore ou L'amour conjugal“ als „Fait historique“ der Revolutionszeit (XLVIII, 1991)

Jahn, Fritz: Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert (VII, 1925)

Jaksch, Werner: Missa Salisburgensis. Neuzuschreibung der Salzburger Domweihmesse von O. Benevoli (XXXV, 1978)

xen einsätzigen Form in Frühwerken Arnold Schönbergs (XLI, 1984)
Schilling, Hans Ludwig: Hindemiths Passacagliathema in den beiden Marienleben (XI, 1954)
— Zur Instrumentation in Igor Strawinskys Spätwerk, aufgezeigt an seinem „Septett 1953“ (XIII, 1956)
Schipperges, Thomas: Zur Wiener Fassung von Anton Bruckners Erster Sinfonie (XLVII, 1990)
Schlager, Karlheinz: Anmerkungen zu den zweiten Alleluia-Versen (XXIV, 1967)
— Der Fall Berglinger. Stufen einer romantischen Biographie am Beispiel Wackenroder (XXIX, 1972)
— Erstarrte Idylle. Schumanns Eichendorff-Verständnis im Lied op. 39 VII (Auf einer Burg) (XXXIII, 1976)
— Die Neumenschrift im Licht der Melismentextierung (XXXVIII, 1981)
Schleuning, Peter: Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750 (XXVII, 1970)
— Beethoven in alter Deutung. Der „Neue Weg“ mit der „Sinfonia eroica“ (XLIV, 1987)
Schlötterer, Reinhold: Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas (XVII, 1960)
Schmalzriedt, Siegfried: Hugo Wolfs Vertonung von Mörikes Gedicht „Karwoche“. Realistische Züge im spätromantischen Lied (XLI, 1984)
— Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen (XLII, 1985)
Schmid, Ernst Fritz: Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“, seine Entstehung und seine Schicksale (XVI, 1959)
Schmid, Manfred Hermann: Ein dreistimmiges Gloria im Lektionston. Zum Tübinger Fragment einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts (XLVIII, 1991)
Schmidt, Christian Martin: Arnold Schönbergs Kantate „Ein Überlebender aus Warschau“ op. 46 (XXXIII, 1976)
— Von Zeitarten tonaler Musik (XLII, 1985)
Schmidt, Dörte: „Es ist genug...“ B. A. Zimmermanns „Ekklesiastische Aktion“: Opus summum oder opus ultimum? (XLVI, 1989)
Schmidt, Günther: Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert (XV, 1958)
— Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie (XVII, 1960)
Schmidt, Jost Harro: Eine unbekannte Quelle zur Klaviermusik des 17. Jahrhunderts. Das Celler Klavierbuch 1662 (XXII, 1965)
— Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle. Ein Beitrag zur Schütz-Biographie (XXIII, 1966)
Schmidt, Karl: Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold (III, 1921)
Schmidt, Lothar: Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff (XLVI, 1989)
Schmiedel, Peter: Zur Frage der Dur-Moll-Polarität (XIII, 1956)
Schmieder, Wolfgang: Musikbibliographie. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte und ihren Problemen (XII, 1955)
Schmitt, Theo: Zur Entstehung der harmonischen Tonalität (XLI, 1984)
Schmitz, Arnold: Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers (IX, 1952)
— Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts (XVI, 1959)
Schmitz-Bonn, Arnold: Archiv-Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert (III, 1921)
Schneider, Constantin: Franz Heinrich von Biber als Opernkomponist (VIII, 1926)
Schneider, Herbert: Charles Masson und sein „Nouveau traité“ (XXX, 1973)
— Canevas als Terminus der lyrischen Dichtung (XLII, 1985)
Schneider, Max: Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts (I, 1918/19)
— Bericht über die erste Vollversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts (II, 1920)
Schneider, Norbert J.: Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven (XXXV, 1978)
— Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik (XXXVI, 1979)
Scholz, Rudolf: Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit. Ein Beitrag zur Tonsym-

BEIHEFTE ZUM ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Band I und II (1966): G u r l i t t, Wilibald, Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge in zwei Teilen, hg. und eingeleitet von H. H. Eggebrecht. Teil I: Von musikalischen Epochen. Teil II: Orgel und Orgelmusik. Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Forschung und Lehre

Band III (1967): B r e i g, Werner, Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann

Band IV und V (1967): R e c k o w, Fritz, Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition. Teil II: Interpretation der Organum Purum-Lehre

Band VI (1968): W o l f f, Christoph, Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk

Band VII (1969): B r i n k m a n n, Reinhold, Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke Op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg

Band VIII (1970): M i c h e l s, Ulrich, Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Quellenkritik und Besprechungen

Band IX (1971): B u d d e, Elmar, Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern

Band X und XI (1972): R e i m e r, Erich, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretationen der Notationslehre. Teil I: Quellenuntersuchungen und Edition. Teil II: Kommentar und Interpretation der Notationslehre

Band XII (1972): E g g e b r e c h t, Hans Heinrich, Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“

Band XIII (1974): S a c h s, Klaus-Jürgen, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen

Band XIV (1976): A n d r a s c h k e, Peter, Gustav Mahlers IX. Symphonie. Kompositionsprozeß und Analyse

Band XV (1976): R i e t h m ü l l e r, Albrecht, Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik

Band XVI (1977): R u f, Wolfgang, Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen

Band XVII (1977): M ö l l e r s, Christian, Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30

Band XVIII (1979): F a l t i n, Peter, Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimental-psychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax

Band XIX (1982): A b e l, Angelika, Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule

Band XX (1982): F i s c h e r, Erik, Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert

Band XXI (1983): A p e l, Willi, Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert

Band XXII (1983): G r o t h, Renate, Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts

Band XXIII (1984): Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde

Band XXIV (1986): Z e n c k, Martin, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“

Band XXV (1986): S c h n e i d e r, Herbert, Jean-Philippe Rameaus letzter Musiktraktat. ‘Vérités également ignorées et interessantes tirées du sein de la Nature’ (1764). Kritische Ausgabe mit Kommentar

Band XXVI (1987): R ö d e r, Thomas, Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie

Band XXVII (1988): B r z o s k a, Matthias, Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“

Band XXVIII (1989): B a l l s t a e d t, Andreas und W i d m a i e r, Tobias, Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis

Band XXIX (1989): R u i t e r, Jacob de, Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850

Band XXX (1989): M ü l l e r, Ruth E., Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert

Band XXXI (1991): M a i e r, Michael, Jacques Handschins „Toncharakter“. Zu den Bedingungen seiner Entstehung

Band XXXII (1993): B l u m r ö d e r, Christoph von, Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens

Band XXXIII (1992): M a s s o w, Albrecht von, Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs „Lulu“

Band XXXIV (1992): F a l k e n r o t h, Christoph, Die „Musica speculativa“ des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und Kritische Edition

Band XXXV (1993): B e r g e r, Christian, Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts